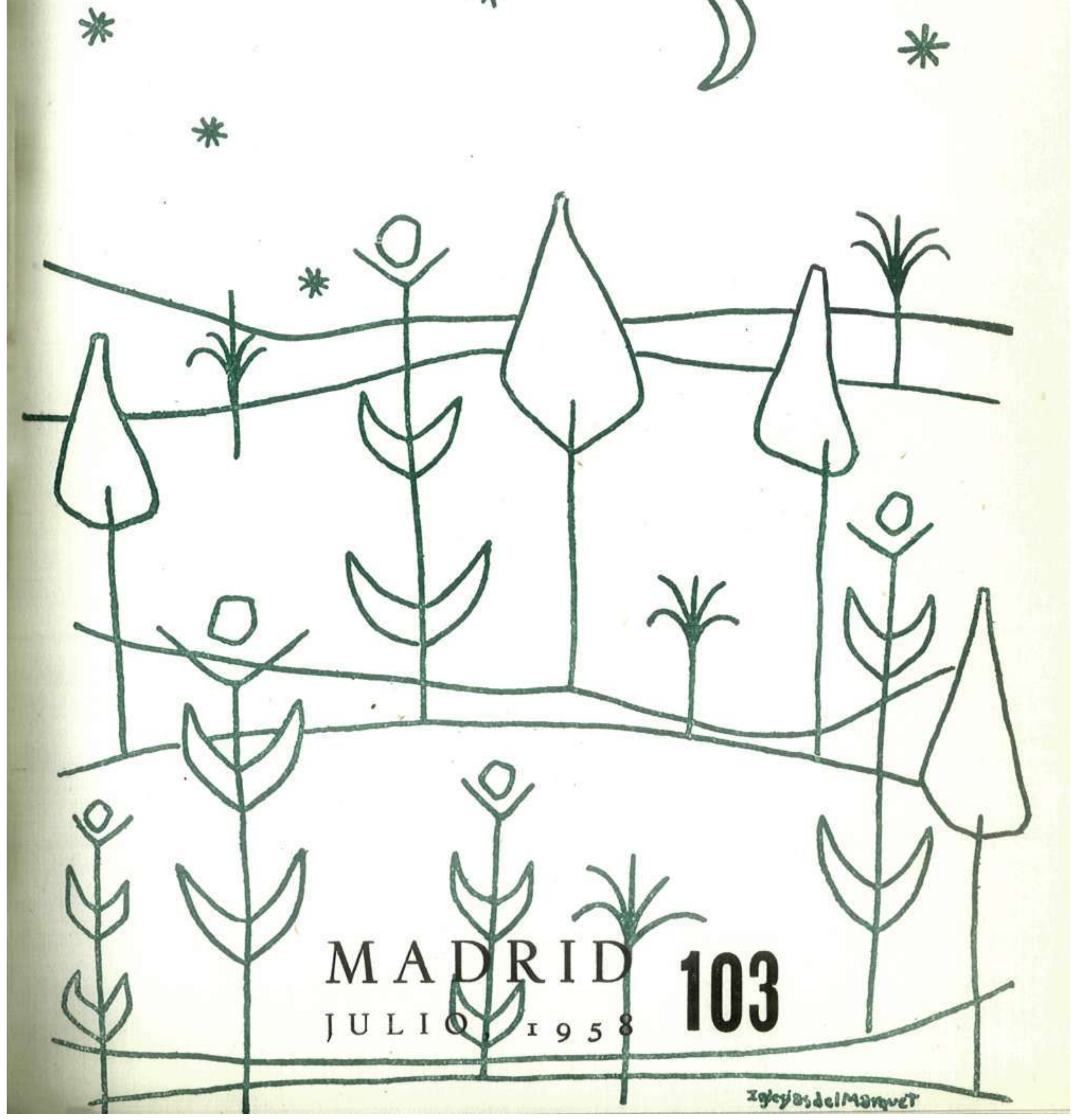
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 103

JULIO, 1958

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

103

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 24 87 91

MADRID

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

103

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 24 87 91

M A D R I D

CORRESPONSALES DE VENTA DE EDICIONES MUNDO HISPANICO

ARGENTINA: Eisa Argentina, S. A. Araoz, núm. 864. *Buenos Aires*.—BOLIVIA: Gisbert y Cía. Librería La Universitaria. Casilla núm. 195. *La Paz*.—BRASIL: Fernando Chinaglia. Distribuidora, S. A. Avenida Vargas, núm. 502, 19 andar. *Río de Janeiro*.—Consulado de España en *Bahía*.—COLOMBIA: Librería Hispania. Carrera 7.ª, núms. 19-49. *Bogotá*.—Carlos Climent. Instituto del Libro. Calle 14, números 3-33. *Cali*.—Unión Comercial del Caribe. Apartado ordinario núm. 461. *Barranquilla*.—Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núms. 47-52. *Medellín*. Abelardo Cárdenas López. Librería Fris. Calle 34, núms. 17-36-40-44. Santander. *Bucaramanga*.—COSTA RICA: Librería López. Avda. Central. *San José de Costa Rica*.—CUBA: Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, núm. 407. *La Habana*.—REPÚBLICA DOMINICANA: Instituto Americano del Libro. Escofet Hermanos. Arzobispo Nouel, núm. 86. *Ciudad Trujillo*.—CHILE: Inés Mújica de Pizarro. Casilla núm. 3.916. *Santiago de Chile*.—ECUADOR: Selecciones, Agencia de Publicaciones. Nueve de Octubre, núm. 703. *Guayaquil*.—Selecciones, Agencia de Publicaciones. Venezuela, núm. 589, y Sucre, esquina. *Quito*.—REPÚBLICA DE EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga, 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador*.—ESTADOS UNIDOS: Roig Spanish Books. 575, Sixth Avenue. *New York 11, N. Y.*—FILIPINAS: Andrés Muñoz Muñoz. 510-A. Tennessee. *Manila*.—REPÚBLICA DE GUATEMALA: Librería Internacional Ortodoxa, 7.ª Avenida, 12, D. *Guatemala*.—Victoriano Gamarra. Centro de Suscripciones. 5.ª Avenida Norte, núm. 20. *Quezaltenango*.—HONDURAS: Señorita Ursula Hernández. Parroquia de San Pedro Apóstol. *San Pedro de Sula*.—Señorita Hortensia Tijerino. Agencia Selecta. Apartado número 44. *Tegucigalpa*.—Rvdo. P. José García Villa. *La Celva*.—MÉXICO: Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, núm. 52. *México, D. F.*—NICARAGUA: Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua*. — Agustín Tijerino. *Chinandega*.—REPÚBLICA DE PANAMÁ: José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, núm. 3. *Panamá*.—PARAGUAY: Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, núm. 209. *Asunción*.—PERÚ: José Muñoz R. Jirón Puno (Bejarano), núm. 264. *Lima*.—PUERTO RICO: Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, núm. 1.463. *San Juan de Puerto Rico*. URUGUAY: Eisa Uruguaya, S. A. Calle Obligado, 1.314. *Montevideo*.—VENEZUELA: Distribuidora Continental. *Caracas*.—Distribuidora Continental. *Maracaibo*.—ALEMANIA: W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel Gereonstr, núms. 25-29. Koln, 1, Postfach. *Alemania*. — IRLANDA: Dwyer's International Newsagency. 268, Harold's Cross Road. *Dublín*.—BÉLGICA: Agence Messageries de la Presse. Rue du Persil, núms. 14 a 22. *Bruselas*. — FRANCIA: Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París (VIème)*.—Librairie Mollat. 15, rue Vital Carles. *Bordeaux*.—PORTUGAL: Agencia Internacional de Livraria e Publicações. Rua San Nicolau, núm. 119. *Lisboa*.

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)
Teléfono 248791

MADRID

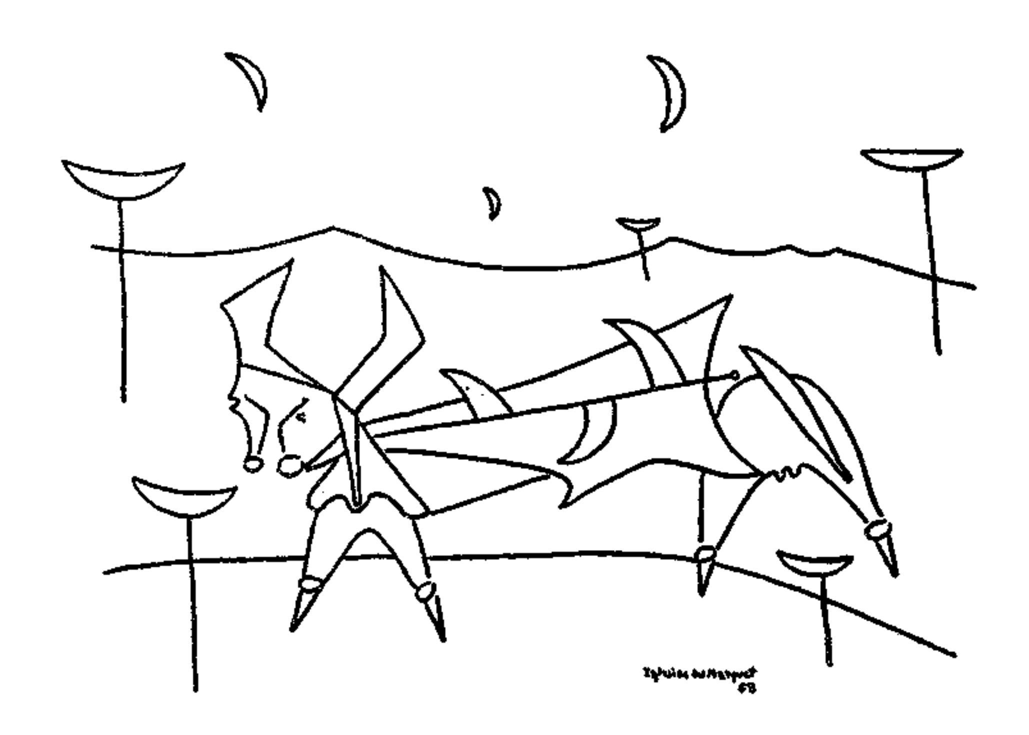
Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.
Suscripción anual... ... ... 200 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 21-58-65.—Madrid.

NUMERO 103 (JULIO 1958)

ARTE Y PENSAMIENTO

Portada y dibujos del pintor español Iglesias de Marquet. En páginas de color, Sección "Hispanoamérica a la vista", el trabajo de Luis Mariñas Otero "Panorama de la música hondureña".



ARTE Y PENSAMIENTO

EL PROBLEMA DEL SEDUCTOR EN KIERKEGAARD, PROUST Y RILKE (*)

POR

JUAN ROF CARBALLO

XII

Distingue Neumann, ahondando en las tesis de la psicología compleja de Jung, dos tipos de grandes solitarios, de hombres geniales o figuras heroicas que en el curso de la vida de la Humanidad son los que promueven el progreso, crean nuevas formas de sensibilidad y abren nuevos horizontes al espíritu o al arte. En el primer tipo, el del hombre creador, el héroe sigue, en la vía del desarrollo progresivo de la conciencia, el camino matriarcal. En él, el héroe solitario avanza victorioso, cada vez más lúcido, cada vez más consciente, tras una doble lucha: la lucha con el mundo materno del subconsciente, que trata de retenerlo, y la lucha contra los cánones paternales de la época en que ha nacido. Esclarece poco a poco sus contenidos subconscientes, sin quedar en ellos preso y, a la vez, se rebela contra las normas culturales que encuentra ya establecidas. Ejemplos prototípicos de este héroe creador de tipo patriarcal son, para Neumann, Miguel Angel y Beethoven. En el segundo tipo, en cambio, predomina el lento despliegue y maduración de las fuerzas subconscientes matriarcales. El desarrollo en el primer caso se hace en forma de la *lucha contra el dragón,* esquema simbólico que se encuentra en mil cuentos y sagas y con el que se expresa la ley a que ha de someterse todo hombre de crearse su conciencia en pugna con los elementos absorbentes y devoradores del subconsciente; en el segundo tipo, más bien se deja conducir por una maduración profunda de las capas subconscientes de la psique. Para Neumann, los genios del primer grupo siguen el arquetipo del Espíritu-figura paterna; los del segundo, el arquetipo de la Virgen-Madre. En el curso de la vida se llega, en ambos casos, a una compensación de una de estas tendencias unilaterales, alcanzando así una totalidad armónica.

A este segundo orden de hombres geniales, en el que predomina el arquetipo maternal, y cuya figura paradigmática sería Leonardo de Vinci, pertenece, indudablemente, Marcel Proust. Su obra va fraguando con lentitud, en el subconsciente, a lo largo de los años y, al final,

(*) La primera parte de este trabajo se publicó en las páginas 353-378 de nuestro número 102, correspondiente a junio de 1958.

cuando llega a su expresión escrita, la tiñe, en su entraña más profunda, una nostalgia indecible de las profundidades maternales del espíritu humano: los archivos de la memoria, el umbral de la subconsciencia, el tiempo pasado, ante todo el de la infancia, y, por último, la seducción de la mujer y del amor.

Durante su juventud Proust actúa, en la sociedad en que vive, como figura seductora. Todos sus biógrafos y los innumerables amigos que sobre él han escrito están sobre esto de común acuerdo. A los ojos de la sociedad distinguida que le rodea pasa en su juventud, durante largo tiempo, por ser eso solamente, un "charmeur", un hombre encantador. Sus amigos, escritores que un día serán famosos, le encuentran demasiado entregado a los temas frívolos, a los amoríos de las coquetas célebres o a la interpretación de los mecanismos de la pasión sexual o de los celos. Sobradamente es sabido que Proust, que sufrió de asma toda su vida, mantuvo, también durante toda ella, un culto idolátrico por su madre, con un afecto desmedido en sus reacciones y totalmente infantil en sus características. Dejemos de lado, para no incurrir en el feo pecado de la "patografía", el hecho de que este tipo infantil de relación con la madre, anhelante de cariño, deseoso de confesión y, al mismo tiempo, con trágico temor a no ser aprobado en su conducta, que tan patente se nos muestra en la correspondencia de Marcel Proust con su madre, es encontrado con frecuencia por los médicos entre los sujetos que padecen asma. Dejemos también aparte la índole, evidentemente patológica, de las relaciones de la madre de Proust (que anotaba en su carnet, hora por hora, el curso de las enfermedades de su madre, de su padre y de su marido) con su hijo. Carmen Castro, a propósito de la madre de Proust, ha hablado del carácter fluvial de ciertas vidas, muy cargadas de afecto, y aparentemente silenciosas, excepto para aquellos que "las ven tan atrayentes que acaban por hundirse en sus ondas..." Sumergido en ese río materno, de excesivo afecto, de protección constante, estuvo Proust casi toda su vida; a punto de ser devorado, dirían los psicólogos de la escuela de Jung, por el ouroboros materno, por el materno dragón rebosante de amor y cariño. Dejemos todo esto de lado; lo que ahora nos va a interesar, exclusivamente, es la interpretación que a lo largo de su obra, siempre obsesionado por este tema, va a dar Proust al *proceso de enamoramiento.*

A primera vista puede tenerse la impresión de que la tenaz pesquisa que hace Proust de los mecanismos de la pasión amorosa le conducen al mismo resultado que a Stendhal. El enamoramiento de una figura determinada de mujer o de hombre no tienen, en definitiva, nada que ver con este hombre o mujer concretos: son tan sólo la *proyección* o la *cristalización,* como decía Stendhal, alrededor de un nú-

cleo, el núcleo impuro y real de la persona existente, de fuerzas que sólo existen en nosotros mismos. El amor es un fenómeno subjetivo, "una especie de creación de una persona suplementaria, distinta de la que lleva en el mundo ese mismo nombre y de la cual la mayoría de los elementos han sido extraídos de nosotros mismos". En último término, por consiguiente, el amor es tan sólo el juego incesante de una *fantasía erótica.* Dice de Proust Ramón Fernández, en el prólogo a los *Trozos escogidos,* editados por Gallimard: "Cuanto más viejo se vuelve, más confirma que la persona amada es, por decirlo así, intercambiable, puesto que a esta persona se la olvida pronto y pronto es reemplazada por otra, y así sucesivamente, en tanto que su manera de amar, su manera propia, no cambia nunca."

Esta indeterminación del objeto amoroso no es, sin embargo, absoluta, y Proust ha de consagrarse con denuedo a averiguar cuáles son las leyes secretas que, dentro de ese carácter intercambiable del objeto amado, le prestan "un cierto parecido entre sí" a las mujeres que, sucesivamente, el hombre va amando a lo largo de su vida. No se hace sobre ello demasiadas ilusiones; el factor fundamental que hace que sobre un hombre o una mujer que encontramos en nuestra existencia se precipite el torrente pasional o se vaya depositando la rica elaboración de la fantasía, es el azar. En cierto modo, Proust se anticipa con su tesis a la interpretación psicoanalítica de la vinculación afectiva y hasta emplea su misma nomenclatura. Habla de "proyección". "Cuando nos enamoramos de una mujer —dice—, simplemente proyectamos sobre ella un estado de nuestra alma y, por consiguiente, lo importante no es el valor de la mujer, sino la profundidad de la situación afectiva..."

Frente a este concepto del enamoramiento como "proyección", es decir, *como proceso ilusorio,* surge, dentro de la propia psicología profunda de nuestros días, en su corriente alemana, la tesis contraria (v. Hattinberg, Pfister, Heyer, von Gebsattel). Las excelencias que el amante encuentra en la persona amada no son pura creación de su fantasía amorosa, meras ilusiones, sino, en realidad, "hallazgos de una visión amorosa, de creación" (von Gebsattel). Es decir, el trance amoroso vuelve al hombre "creador", en la persona amada, de cualidades potenciales u ocultas, que *en realidad* ya existían en ella. Mas al propio tiempo, no sólo el amor vuelve al objeto amado mejor, más bello, más rico, más fuerte, sino que, refluyendo sobre el propio amante, le hace a éste elevarse a un nivel muy superior al de su vida cotidiana, trasmutado en lo más profundo en una vida más perfecta. Es fácil reconocer, en estos puntos de vista de un sector de la psicología profunda, la influencia de Max Scheler y de las ideas expresadas en su famoso libro "Wesen und Formen der Sympathie", en donde clara-

mente se distingue entre las diversas formas de simpatía y el amor a la *persona,* es decir, a "la sustancia unitaria de todos los actos", que no puede descomponerse en "cualidades", ni analizarse y que nunca puede ser dada como "objeto" o cosa. Hay en dicha obra un párrafo en el que genialmente se anticipa la misma esencia de la psicoterapia moderna:

> "En ciertas circunstancias podemos amar a un hombre más de lo que él mismo se ama. Hay muchos, por ejemplo, que se odian a sí mismos y son amados. En ellos, una participación en los actos de su auto-odio sería un "odiarle a él". En cambio, en otros casos el odio de un hombre a sí mismo puede desvanecerse por las palabras de alguien que le ama y al que él corresponde..." (1).

El rasgo distintivo del amor, tal como Proust lo concibe, es su *insaciabilidad.* Este carácter de permanente insatisfacción constituye el signo sutil y revelador que a los ojos del técnico, esto es, del psicoterapeuta, le indica que nos encontramos dejando a un lado lo maravilloso de los descubrimientos de Proust y la elaboración de su tesis— ante una situación patológica. La insaciabilidad, el no tener punto de reposo, la inquietud devoradora que no encuentra término, eran también las características del seductor, de Don Juan, y, asimismo —ya antes lo vimos— las características de la inquietud dialéctica, siempre insatisfecha, del propio Kierkegaard. Lo que hace correr a Don Juan tras una y otra hembra, sin encontrar nunca entre ellas a la mujer, por la razón sencillísima de que no puede encontrarla, pues esto es lo que más teme y para lo que está imposibilitado, por la excesiva vigencia en su subconsciente de la "imago materna", es su angustia, revelada por su *insaciabilidad.* El apetito de don Juan es insaciable, exactamente igual que es insaciable la sed del potómano o la necesidad del tóxico para el morfinómano, porque la razón profunda del movimiento pasional reside en un estrato del subconsciente donde nace ya empapada de ansiedad, de temor, y sus actos desordenados de libertino en cierto modo, constituyen una forma, más o menos disfrazada, de calmarla. Don Juan es un hombre angustiado que trata de aquietar su ansiedad con fanfarronerías.

Por eso, no ha de extrañar que en Proust la aventura amorosa se tiña, inmediatamente, de un nuevo carácter anómalo: la necesidad de sufrir y la satisfacción por el sufrimiento. El enamorado aguza por todos los medios posibles su capacidad para observar, en la mujer real, la impureza, el rasgo físico o psicológico que defrauda, que le demuestra al amante *que es una ilusión.* Es decir, inconscientemente, trata de

---

(1) MAX SCHELER: Wesen und Formen der Sympathie, F. Cohen, 1926; página 194.

reducirla a ilusión, a cosa ilusoria. Pero, además, espía con ansiedad el menor signo de traición; en el fondo parece estar deseando —y lo está, efectivamente— que la mujer amada le traicione. De esta suerte el ídolo se derrumba; la trasrealidad fantaseada se vuelve realidad vulgar. Tan sólo hay algo que es capaz de resucitar la ilusión: los celos. El protagonista de Proust —el Narrador— busca ostensiblemente los celos para atizar el fuego moribundo de la pasión. En un plano aún más profundo, el analista sabe que los celos significan otra cosa, y bien sorprendente; muchas veces todo lo contrario de lo que aparentan, el deseo de ser engañado, y por motivos estrechamente relacionados con las tendencias homosexuales del sujeto. Mas, en un plano más superficial, los celos revelan una complacencia en el sufrimiento que guarda afinidad con el carácter de insaciabilidad constitucional que tiene la pasión amorosa. La clave de todo ello está, para el psicólogo, en la desmesurada fijación a la imagen maternal. No se puede llegar a descubrir la auténtica realidad de la amada, por incapacidad de descubrir en el Otro a la Persona; es decir, a algo heterogéneo a nosotros mismos. Lo que tras la imagen fabulosa de la amada se busca es algo ya inasequible de antemano, es la reconstitución de la primaria unidad bipolar madre-niño, es decir, el retorno al paraíso de la infancia, en el que el hombre no encuentra resistencias ni objetos que se le oponen, en que tiene ante sí la pura posibilidad, la posibilidad infinita e ilimitada, formando con el mundo materno un mundo cerrado. Los celos son el correlato inexorable de esta situación; celos terribles porque todo lo que interviene en ese orbe cerrado que forman el niño y su madre es una amenaza mortal para el primero, es algo que sólo imaginarlo da espanto y angustia. Y, al propio tiempo, paradójicamente, hay una cierta complacencia en imaginarlo así, en peligro, una satisfacción masoquista en sospechar la temida infidelidad del mundo materno. Es un círculo vicioso; como en la simbiosis materna no se ha aprendido a pasar al mundo objetivo, el que persiste en un mundo mágico, lleno de contraindicaciones. Se desea lo que, a la vez, es lo más terrible, la traición del ser que forma con uno mismo una unidad simbiótica. El trabajo amoroso es un trabajo de Sísifo: tan pronto la fantasía ha llevado a la cumbre la grosera piedra de la realidad, hay una complacencia en dejarla caer rodando de nuevo a la sima profunda.

Por consiguiente, esta situación patológica se enlaza, en forma que sería largo y complejo seguir analizando, con las preocupaciones homoeróticas de Proust. El psicoterapeuta sabe muy bien que las tendencias homosexuales —para las cuales todavía ignoramos si es preciso o no un factor constitucional o hereditario— sufren un peligrosísimo refuerzo por determinadas actitudes de los padres, principalmente ma-

ternas. Los genios que, en la clasificación de Neumann, siguen en su vida el arquetipo matriarcal, el de la virgen-madre, están gravemente expuestos a este riesgo. Esto no quiere decir en forma alguna que la homosexualidad constituya un requisito inexcusable de la actividad creadora o del genio. En este mismo grupo, cuyo prototipo es Leonardo de Vinci —del cual la homosexualidad dista mucho de estar probada—, figuran hombres como Goethe, nada sospechoso de proclividades homoeróticas. Lo único que puede decirse es que el continuado contacto con la "imago materna" o con el "arquetipo" matriarcal implica, al mismo tiempo que un venero de energía inconsciente creadora, un tremendo riesgo, no ya de afeminización, sino de desviación del objeto sexual.

Tiene mucha razón Carmen Castro cuando rechaza resueltamente la explicación que quieren dar algunos críticos a la perenne insatisfacción del amor proustiano, atribuyéndola al uranismo de su autor. Los enamoramientos del homosexual son, por esencia, insaciables, pero no porque sean realizables por homosexuales, sino porque ambas cosas, homosexualidad e insaciabilidad, tienen la misma raíz neurótica. Dice Carmen Castro: "Lo que hace imposible el *amor compartido* en la *Recherche,* lo que le confiere sus cualidades extrañas, no es el signo que preside este amor, sino su radical contextura." Y, más adelante, afirma que es "amor sin hueco para un tú..., amor de un único y sólo pronombre personal: Yo." "Mon amour etait moins un amour pour elle, qu'un amour en moi".

Nada más evidente. Proust ha descrito, analizado y descompuesto en sus más bellas irisaciones, los espejismos del amor, pero ha desconocido el amor, ese producto en crescendo, indestructible, resistente hasta en el agua regia de la trivialidad de lo cotidiano, esa felicidad sorda, bella y casi inconsciente que es en la vida del hombre como el acompañamiento en la orquesta; el amor no como misterio inicial y fugaz, sino como realización continua y, no obstante, recóndita, modesta e inadvertida.

Exactamente lo mismo se ha podido decir de Don Juan y de Kierkegaard. Y, como veremos, también de otro gran seductor, de Rilke el poeta. Pues, por inverosímil que parezca, Don Juan, en cualquiera de sus formas, tanto el conquistador de muchas mujeres como el seductor refinado de una sola, pasa por la vida sin conocer el amor. A cambio de ello su vida queda colmada de momentos interesantes, se ha hecho "interesante" y, si llega a viejo, puede, como Casanova, hasta escribir sus Memorias. Pero ha sido toda su vida incapaz de entrega y el amor exige que el hombre salga de sí, prescinda de lo interesante, se vierta generosamente hacia el Otro. Esto mismo le ocurre a Kierkegaard que,

agudo analizador de sí mismo, no deja, dramáticamente, de darse cuenta de ello. "Sólo he vivido intelectualmente", dice bajo uno de sus disfraces, el de Quidam. Y también: "Lo que en realidad me falta es un cuerpo, un requisito corpóreo." Toda su sutil dialéctica en pro de la decisión no consigue borrar su indecisión radical: la de no querer vivir para otro, la de haber renunciado a la realidad del amor a una persona real, a Regina Olsen. Su filosofía, por aguda, por profunda que parezca, adolecerá siempre de esta primaria huída de la realidad.

Dice el propio Kierkegaard: "Si el amor es entrega, ¿cómo puede entregarse el que constantemente se oculta, el que quiere quedarse en sí mismo? Quien no puede manifestarse no puede amar, y quien no puede amar es el más desgraciado de los seres." A pesar de todo, a pesar de su lucidez, a pesar de exclamar pocos meses antes de su muerte, patéticamente: "Yo, para lo que sirvo es para amar", Kierkegaard, como nos muestra Rehm, dejó esta potencia suya para el amor, como todo en su vida, como la poesía, como el cristianismo, como su vocación profética, en el incógnito; frenadas, inhibidas, expresándose no en la realidad, sino tan sólo en forma de dialéctica, de frases interesantes.

Dice Rehm sobre Kierkegaard: "También hacia sí mismo procede con cálculo, con desconfianza y sin amor, e incluso algunas veces hasta con odio (forma negativa del narcisismo). No ha de asombrarnos, por tanto, que a este sí mismo, a este su yo, nunca haya podido hablar de tú, que nunca haya tenido con él la última, la más profunda confianza." Johannes de Silentio dice: "Es malo no encontrar a quien podamos entregarnos, pero es infinitamente peor no poderse entregar en absoluto..." Y en otro lugar también Kierkegaard nos declara: "Es la maldición que sobre mí pesa; no he podido jamás vincular a mí un ser humano de una manera íntima y profunda."

Todo ello es bien evidente: si el Don Juan que vemos en la clínica es, en fin de cuentas, un ser incapaz de establecer una relación auténticamente amorosa con los demás seres, como personas, también en dos escritores que ejercen sobre nuestra época amplia y honrosa influencia hallamos similar perturbación. Que no se trata de algo trivial y episódico, sino de un elemento primordial de su genio, nos lo confirma el obseso ritornello que en la obra de ambos se descubre sobre la seducción y sobre el amor. Pasemos ahora a examinar lo que ocurre con otro egregio precursor de nuestro tiempo. Pues tanto el genio de Kierkegaard, como el de Proust y como el de Rilke, tienen, no lo olvidemos, esta dimensión común: la de que aparte de su valor intrínseco y eterno son, en nuestros días, figuras que a todos nos apasionan, que deben gran parte de su grandeza, como ocurre en general con todo

gran genio solitario, a haber anticipado en su época nuestra época, a haber representado en su tiempo a nuestro tiempo. Si, a su vez, nos obsesionan a nosotros, es —ya lo dijimos al principio— porque en ellos pensamos encontrar un poco nuestro propio secreto.

XIII

A quien dudase que Rilke, "poeta de los tiempos míseros" como le llamó Heidegger, es uno de los padres espirituales de nuestra época bastaría aconsejarle hojear la copiosa bibliografía rilkeana y entonces podría persuadirse de que una generación no consagra centenares de libros y miles de trabajos críticos y eruditos más que a una obra que le fascina. Y si esto sucede así es porque se presiente en ella, se adivina que en esa obra está, enmascarado, un secreto que le importa. Pues bien, tras la frondosísima obra crítica que a Rilke se ha consagrado no es fácil encontrar opiniones concordes; lo que a unos autores entusiasma es motivo para otros de menosprecio. Sólo sobre una cosa parecen haberse puesto de acuerdo, no ya los críticos de la obra de Rilke, sino también los testigos de su vida. Y lo que sí es decisivo, los testigos de sexo femenino que entroncaron su vida amorosa, durante un trecho más o menos largo, con la vida del poeta. Reina común acuerdo entre todos en la conclusión de que este hombre, que ha sido uno de los más sutiles teóricos del amor, de la relación interhumana, fué él mismo incapaz del frenesí amoroso.

Una de las enamoradas de Rilke, Lou-Andrea Lasard, nos refiere:

> "Un día llegué a gritar en medio de mi sueño; Rilke acudió en seguida. ¿Qué es lo que tienes? Medio dormida balbuceé: No quisiera estar en tu lugar. ¿Es por eso por lo que has gritado de esa forma? ¿Dime, por qué? Porque... Porque... tú eres un aventurero del alma. ¡Oh, tienes razón, por mi desgracia mil veces razón! Pero quizá sea necesario que así ocurra..."

En sus "Recuerdos de Rilke", y —anota Guardini— con la seguridad de referirse con ello al mayor sufrimiento del poeta, dice la Princesa María v. Thurn y Taxis:

> "Tuvo que hacer en París otra experiencia dolorosa. Sabía que podía contar con mi amistad y hablaba sin recelo de esta herida profunda que le dolía amargamente. El amor, el gran amor, que tanto admiraba en los demás, era algo para lo que se consideraba incapaz, incapaz de sentirlo nunca de manera auténtica. Un momento de alegría, de entusiasmo y de ardor apasionado y después un total desengaño, una aversión y la huída..."

De entre los críticos de Rilke, Romano Guardini ha sido, quizá, el que con visión más certera ha analizado la famosa "teoría del amor" rilkeana. Esta comienza con una exaltación de las grandes enamoradas de la historia, Gaspara Stampa, Luisa Labbé, la monja portuguesa. Las grandes amantes son el ápice, lo más egregio del humano existir. Si Kierkegaard es fascinado por la imagen de Don Juan, Rilke lo es por la de la amante abandonada, ya para siempre fiel al seductor. El hecho de ser abandonada, por ejemplo, la monja portuguesa por el oficial francés que la sedujo, o Gaspara Stampa por el conde Collaltino di Collalto, les ha conducido a una forma superior de la existencia. La grandeza del amor se inicia en el momento en que la enamorada no puede realizarlo de manera concreta; precisamente por no poder ser satisfecho en una persona real comienza entonces a ser posible como trascendencia.

Es decisivo para esta concepción del amor en Rilke su caprichosa interpretación de la parábola del hijo pródigo, expuesta al final de los Cuadernos de Malte Laurids Brigge. La versión rilkeana comienza con estas palabras:

> "Costará trabajo persuadirme de que la historia del hijo pródigo no sea la leyenda de aquel que no quiso ser amado. Mientras fué niño, todos le querían en la casa. Creció; no conocía otra cosa, y se habituó a la ternura delicada. Pero cuando fué adolescente quiso librarse de esta servidumbre..., no quiso ni tener a los perros consigo, porque ellos también le querían; porque sus ojos le observaban y tomaban parte en su vida, esperaban y se inquietaban; porque delante de ellos tampoco se podía hacer nada sin alegrar o sin herir. Pero lo que deseaba entonces era esa indiferencia íntima de su corazón que, por la mañana temprano, en los campos, le invadía con tal fuerza que comenzaba a correr, para no ser más que un ligero instante de la mañana que adquiere conciencia de sí."

En realidad, el amor está aquí definido por el *temor a efectuar la libertad del Otro;* por esto su ideal es "iluminarle a través con los rayos paralelos del corazón", en lugar de consumirle y devorarle. De una manera muy sagaz reconoce Guardini que no se trata en esta tesis, como a primera vista parece, de la distinción clásica entre el amor egoísta e impulsivo pasional, que aspira a poseer, y el amor espiritual que respeta la peculiaridad personal del amado. En la interpretación rilkeana del amor hay capas muy profundas; a la vez, un secreto de la intimidad del poeta, una "insuficiencia psicobiológica", y también una última posición trascendente.

Para Guardini, la "íntima indiferencia del corazón" representa un amor de tipo religioso, no transitivo, que no se dirige hacia un objeto

determinado, sino que "constituye un estado que a su vez es importante como actitud ante la creación que nos rodea: la actitud ante lo *abierto*". Este concepto, lleno de metafísicas resonancias, de lo "abierto" sirve de testimonio para la "infinita" plenitud de sentido de toda criatura. La significación del *Otro* para Rilke sobrepasa —según Guardini— la de la simple relación personal o la relación de un yo con un tú. La máxima significación del Otro se pone de manifiesto en que sirve de pórtico a lo "abierto". Mucho se ha escrito sobre este concepto de "lo abierto" en Rilke. Para Guardini sería el "ser" simple y llanamente. Si los rayos del corazón fuesen convergentes hacia una persona determinada o bien hacia Dios, no podrían perderse, como sucede con los rayos paralelos en el infinito de "lo abierto". De esta forma, el acto amoroso no se detiene en el objeto amado, sino que lo traspasa, lo ilumina y encuentra en sí mismo su finalidad y su sentido. Por eso el hijo pródigo no quiere que le amen, porque ser amado es ser devorado, destruído; por eso la Abandonada tiene más plenitud de amor que la Satisfecha.

Ante esta concepción del amor —nos dice Guardini— uno se queda, al principio, perplejo. No se le oculta al sagaz crítico que "sus raíces psicológicas proceden de una última insuficiencia, la de llevar a cabo relaciones personales", cuya insuficiencia es similar a la también típica de Rilke, de no poderse fijar nunca a un país ni a una patria determinada. He hablado alguna vez de esta "psicología del vagabundo", del hombre desvinculado o desarraigado, tan frecuente en nuestros días, y de la que Rilke, eterno viajero, constituye, como en tantas otras cosas, una anticipación genial. Guardini renuncia al análisis de esta insuficiencia psicológica. Ya hemos expresado nuestra tesis, con ocasión de Kierkegaard y de Proust: la incapacidad para establecer relación con el tú, relación de tipo personal, obedece siempre, según la experiéncia clínica, a una defectuosa relación afectiva con la madre en la infancia más temprana. En Kierkegaard no podemos más que hacer conjeturas sobre esta perturbación; en Proust se trata de una "fijación maternal" excesiva, patológica. Con Rilke sucede lo contrario, pero el psicólogo sabe muy bien que a estos niveles arcaicos del alma humana, lo antagónico no existe, amor y odio se confunden. Con Rilke pasa lo mismo que con Kierkegaard y que con Proust; no es preciso acudir a sus intérpretes o a sus críticos. Leyéndolos con atención siempre acabaremos por descubrir que en algún lugar de sus obras se ha definido a sí mismo con más profundidad y agudeza que nadie. Así Rilke, por ejemplo, dice:

"En un poema logrado hay mucha más realidad que en no importa qué relación o en qué inclinación amorosa." Y luego, en 1913: "No soy nin-

gún amante; el amor sólo me afecta desde fuera, quizá porque nadie nunca me ha conmovido profundamente, quizá porque yo no amo a mi madre..."

Lou Albert-Lasard, que a punto de pasar a la categoría de egregia, de amante abandonada, recoge estas frases, alude también a una discusión entre dos de los críticos de Rilke: Bassermann cree que esta insuficiencia de Rilke se debe a que ninguna de las numerosas féminas que se han cruzado en su vida han logrado conmoverle profundamente; en cambio, Mason objeta que "la última de las cosas que Rilke hubiera podido o querido hacer era el prodigar su corazón en mujer". Simenauer, un psicoanalista surafricano, que ha dedicado al estudio de la psicología profunda de Rilke un grueso volumen, explica con abundancia de argumentos la compleja situación subconsciente de la que nace esta "incapacidad de Rilke para las relaciones personales". Desde luego ésta es también la opinión de Lou Albert-Lasard: "Hubiera querido dar su corazón, ¿no sabía que sólo este don enriquece? Pero no podía hacerlo, o por lo menos sólo podía hacerlo de manera momentánea. Tenía que verterse en todas las cosas..." En Rilke vemos con diáfana claridad los dos impulsos: entablar innúmeras relaciones amorosas, e inmediatamente el contrario: el de, lleno de temor, querer romperlas prematuramente. Puede verse este proceso, relatado por las protagonistas y documentado por las cartas del poeta, en los dos enamoramientos que, entre los numerosos del poeta, han alcanzado más celebridad: el de Merlina y el de Benvenuta. El pretexto es siempre el mismo: la necesidad de aislarse para trabajar, el temor a que una presencia extraña (hasta la simple presencia de *otro* ser, como un perro) pueda perturbarle en su labor de creación. Los argumentos, no obstante, se acumulan barrocamente, de tal suerte que, a poca experiencia que el crítico tenga de la psicología humana, cae pronto en la cuenta de que se trata de lo que en lenguaje psicoanalítico se denomina "racionalizaciones"; es decir, de pretextos conscientes para justificar una actitud subconsciente. No es Rilke el único gran creador literario que ha padecido y declarado esta insuficiencia para la relación personal. Antes vimos la de Proust. Grillparzer afirmó también patéticamente: "¡Quisiera Dios que mi ser fuese capaz de esta entrega sin reservas, de este olvido de sí mismo, de este abrirse, de este perderse en un objeto amado. En una palabra, no soy capaz de amor!"

El propio Rilke ha proporcionado, con la frase citada, la "pieza de convicción" que el psicoanalista necesita: "quizá sea porque yo no amo a mi madre". Lo cual, como ya sabemos, para el espeleólogo de las profundidades del subconsciente quiere decir, justamente, lo contrario; que la relación afectiva infantil ha continuado siéndolo, que no

ha madurado a una relación normal, que tras esta aversión que Rilke sentía por la alocada Phil Rilke, autora de mediocrísimos versos, por la madre que cuando era niño se había empeñado en vestirlo de falditas, hay una situación afectiva profundamente ambivalente y, sobre todo, anormal.

De esta suerte, llegamos a la singular conclusión de que para el psicólogo de las honduras subconscientes las tres grandes obras de Kierkegaard, de Proust y de Rilke, las obras quizá de mayor resonancia en nuestra alma actual, no serían más que enormes gigantomaquias creadas para enmascarar, en complejo desarrollo dialéctico, literario o poético, una insuficiencia afectiva; la incapacidad para amar al Otro como persona, la cual, a su vez, se origina de una deficiente vinculación primaria con el mundo maternal.

Simenauer ha llevado a cabo una implacable disección psicoanalítica de la obra de Rilke y de su vida. El poeta que, en vida, a pesar de la afectuosa instancia de Lou Andrea Salomé, la psicoanalista, no había querido psicoanalizarse; que había escrito a von Gebsattel, defendiéndose de hacerlo, para no afectar a su obra creadora, es, después de su muerte, pese a todo, analizado con todo rigor. No está de más recordar la carta escrita a von Gebsattel desde el castillo de Duino, carta hoy histórica:

> "... Estoy casi demasiado preocupado conmigo mismo y es evidente que este reposo tiene que conducirme a una decisión; ante todo, entre lo que se me pasa por la cabeza, está el análisis... Se me ocurre ahora que no hemos hablado nunca de esto, ¿me cree usted, en efecto, a propósito para ello? Pienso que, en realidad, mi trabajo no es otra cosa que un autotratamiento de la misma índole; ¡cómo, si no, hubiera podido llegar a trabajar diez o doce años! Mi mujer, de la que por cierto sólo recibo muy breves cartas, piensa, si no me equivoco, que una cierta cobardía me atemoriza del análisis, el cual (tal como ella se expresa) se acomodaría con el lado "confiado", opio de mi naturaleza. Pero esto no es cierto, es precisamente esta —por decirlo así— religiosidad mía la que me aleja de esta intervención, de esta gran limpieza que no hace la vida, de esta corrección de las páginas hasta ahora escritas totalmente por la vida y que me imagino como esas enmiendas en rojo que se hacen en un cuaderno de escolar; tesis atrevida y seguramente falsa..."

No hubiera sido mal analista para Rainer María Rilke el actual profesor en Würzburgo, Freiherr v. Gebsattel, que en el prólogo a un libro suyo previene al lector de que tal obra va orientada por un polo magnético, en el cual no se considera autorizado para entrar, y que define así: "el hombre en estado de misterio". Este polo magnético del "hombre en estado de misterio" no sólo no sirve de orientación a la

mayoría de los psicopatólogos, sino que es por ellos ignorado totalmente. El patógrafo o el psicopatólogo, como también muchos psicoanalistas, se lo explican inmediatamente todo; *para ellos no existe misterio alguno*. El genio del escritor reside sólo en lo formal, en la expresión; pero, en cambio, la clave de su vida, de su personalidad, está en ese estrato psicológico que ellos creen investigar exhaustivamente. No es de extrañar que esta actitud haya provocado repulsas, a veces desmedidas, como la de Jaspers. En una de las disciplinas médicas de más tradición, en la Anatomía Patológica, pronto sabe el maestro experto justipreciar la formación del novel. Le basta ver cómo examina una preparación al microscopio. Si, como ocurre con frecuencia, el aprendiz recurre en seguida a los objetivos de máximo aumento, a los objetivos de inmersión, el veredicto es desdeñoso: carece de experiencia. La realidad morfológica sólo se aprende a ver en su integridad si se comienza por examinarla con los aumentos más pequeños, y mejor aún con lupa, y mejor aún con el ojo desnudo. Comenzar a estudiar la realidad viva con el microscopio electrónico es una estupidez inútil; no sólo la idea que nos formamos es, desde luego, falsa, porque con estos aumentos nuestros aparatos *alteran profundamente* la realidad, sino también porque en estas dimensiones los tejidos más dispares acaban pareciéndose extraordinariamente unos a otros. Idéntico error comete el analista que, con fruición, descubre en la obra del poeta complejos edipianos, narcisismo inconsciente o regresiones infantiles. Todo ello *puede también* encontrarse en cualquiera otra personalidad, en un albañil o en un pescador de caña. El riñón está constituído, como el cerebro, por partículas microscópicas llamadas mitotondrias y por otras denominadas cromosomas. Comprobar esto, que en todas las células hay microorganelas o que en todas las almas hay ciertos dinamismos, de nada nos sirve para comprender la función específica de una célula determinada o la obra específica de un ser humano. Esto no obstante, vamos a ocuparnos, brevísimamente, de algunos de los hallazgos de Simenauer sobre Rainer María Rilke, en cuanto pueden aportarnos algún esclarecimiento sobre nuestro tema: el del seductor.

XIV

En su libro de memorias "Nie verwehte Klänge" la pianista Anna Grosser-Rilke nos refiere:

> "En una visita a Praga a mi primo Jaroslaw v. Rilke, me encontré con el pequeño Rainer. Era un niño endeble y asustadizo, totalmente indócil y al que no había forma de sacar de la mano de su madre. Jaroslaw, que amaba mucho la música, me rogó que tocase la primera sonata

de Beethoven. La había comenzado, cuando sentí que algo se arrastraba detrás de mi taburete y, de pronto, una manita acarició la mía y el pequeño Rainer exclamó radiante de alegría: ¡Mamá, música! A partir de este momento el niño ya no me dejó, repitiendo a cada paso su deseo: ¡Música!"

No sale bien parada Phia Rilke, la madre de Rilke, de las descripciones de quienes la conocieron. Pero ninguna tan feroz como la que se desprende de los trozos de cartas en que su hijo habla de ella. En una carta a Lou Andrea Salomé, el 15 de abril de 1904, dice Rilke sobre su madre:

"Mi madre ha llegado a Roma. Cada encuentro mío con ella es una especie de recaída. Siempre que tengo que volver a ver a esta mujer irreal, como perdida, sin vínculo con nada, que no logra envejecer, me percato de cómo de niño huía de ella, y temo profundamente que aun después de años de andar y correr no estoy aún lo bastante lejos de ella y que todavía, interiormente, tengo algún impulso que concuerda con la otra mitad de sus gestos marchitos..."

En otra carta a su mujer, dice a propósito de su madre: "¿Cómo puede uno encontrarse en una casa de muñecas en la que las puertas y ventanas no están más que pintadas?". En la realidad, la madre de Rilke parece haber sido muy pagada de frivolidades y apariencias, chismosa, mendaz, beaturrona y fantástica. (Simenauer.) En los recuerdos de Anna Grosser-Rilke aparece como "una mujer fantástica, muy beata y casi diría un poco exaltada en relación con los tiempos...; se gastaban bromas sobre ella como madre exageradamente afectiva". Pero cualquiera que fuese la realidad de Phia Rilke es menester reconocer que la actitud del poeta hacia ella fué toda su vida de un singular resentimiento y hasta de odio. Este odio y resentimiento singulares, a los ojos del analista del subconsciente, son siempre extraordinariamente sospechosos de todo lo contrario. Constituyen una defensa frente a una adhesión afectiva demasiado viva y, en último término, revelan, por lo menos, una fuerte situación ambivalente, en la que el odio y el amor se mezclan en un estrato profundo de la psique. Situaciones similares han sido descritas en otros escritores, como Gottfried Keller, Poe, Rousseau, Gide, etc. En contraste con el odio, que en su correspondencia declara Rilke tener hacia el recuerdo de su madre, está la exaltación que se hace en sus poesías de la figura maternal. En su obrita más difundida: "Amor y muerte del portaestandarte Corner Christoph Rilke", se evoca con nostalgia romántica la imagen materna. Si buceamos en los datos positivos que pueden justificar esta actitud ambivalente —y dejando de lado encarniza-

mientos psicoanalíticos— nos encontramos con una verdadera situación de peligro, que la neurótica Phia Rilke creó alrededor del niño Reiner María en su primera infancia. El yerno de Rilke, Sieber, nos lo refiere: "Hasta su quinto año Rilke fué vestido completamente como una muchachita, en sustitución de la hermanita muerta." No sólo llevaba medias y jugaba con muñecas, sino que, además, se le privaba de todo contacto con chicos, jugaba a las cocinitas y llevaba ropa interior de la más fina calidad. La madre de Rilke pertenecía a ese tipo de madres que hoy sabemos, de una manera experimental, por haber estudiado en forma estadística el efecto perturbador que tiene sobre la salud de sus hijos esta conducta, que actúan con ellos con gran irregularidad afectiva: unas veces mimándoles con exceso; otras, abandonándoles e ignorándoles. "Solamente se me quería —se quejará el poeta, muchos años después— cuando deseaba lucirme, encima de la mesa, con un vestidito nuevo, ante un par de parientes estupefactos."

No ha de extrañarnos que sobre estos datos un psicoanalista como Simenauer concluya en la existencia de un fuerte complejo de Edipo en Rainer María Rilke; tesis que apoya con un análisis minucioso de la exaltación de la figura maternal, en primer lugar, en su obra los Cuadernos de Malte Laurids Brigge; en segundo término, en la reiteración de "figuras maternales" a lo largo de su vida, desde la propia Lou Andrea Salomé hasta Catalina Kippenberg o la Princesa de Thurn y Taxis.

De forma similar es llevado el análisis de sus relaciones con la figura paterna. Tras una aparente armonía, llena de sentimientos cordiales, pretende Simenauer descubrir en las relaciones de Rilke con su padre las dos facetas del complejo edípico: una fuerte inclinación positiva y una hostilidad inconsciente, con deseos de muerte, expresada, sobre todo, en una famosa escena del Malte Laurids, aquella en que se describe la punción del corazón del padre del protagonista. Era una voluntad expresa del muerto, que se comprobara su fallecimiento antes de sepultarle. En el Malte se describen con minuciosidad singular todos los detalles de la escena. Al parecer se trata de un recuerdo concreto de Rilke, de algo que, efectivamente, tuvo lugar cuando la muerte de su padre. Un estudio sutil permite a Simenauer mostrar cómo Tolstoi y Rodin representan para Rilke "figuras paternales". Ambos aparecen, como "dioses fluviales barbudos", en varios lugares de sus poesías y en las Elegías. La riña con Rodin es expresión de la "rebelión frente al padre", etc., etc.

Tanto apura su análisis Simenauer que se muerde la cola. Pues al final de su libro, después de mostrarnos en Rilke sus tendencias edípicas, su situación de ambivalencia afectiva hacia la madre y también

hacia el padre, su homosexualidad larvada, su profundo narcisismo, es decir, toda la consabida batería de mecanismos subconscientes que se desvelan en el análisis, concreta sus conclusiones en dos temas cardinales: el de Tiresias y el de la regresión infantil.

Ahora bien, Tiresias es un mito extraordinario que no deja de vengarse, como todos los mitos, cuando se le utiliza por un psicoanalista del siglo xx. Un gran poeta, T. S. Eliot, en su poema "The Waste Land", que ha sido comparado muchas veces a las Elegías de Rilke, por ocupar ambos, en la literatura moderna, una situación muy similar: de obras en las que se condensa proféticamente un cambio de mentalidad en el hombre, recurre a Tiresias el vidente:

At the violet hour, the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour...

El vidente Tiresias, en "The Waste Land", con sus mamas arrugadas, es un "voyeur", es un hombre que atisba una vulgar escena sexual de nuestra época. También para Simenauer el poeta Rilke tiene "curiosidad" sexual sublimada en su afán de saber sobre el hombre, en su poesía trascendente. En Tiresias se dan cita los dos grandes mitos más utilizados por el psicoanálisis: el de Narciso y el de Edipo. Tiresias es quien dice a Edipo que él es el culpable de la muerte de Laios; es también quien anuncia a Narciso su muerte. Pero, además, Tiresias es un ser que ha sido, sucesivamente, mujer y hombre. En una nota a su poema, T. S. Eliot nos aclara:

"Tiresias, aunque mero espectador y no totalmente un "carácter", es, sin embargo, el personaje más importante del poema, uniendo a todos los demás..."

Y a continuación reproduce todo el pasaje de Ovidio, en el que se explica que, habiendo Júpiter y Juno discutido quién era de los dos sexos el que llevaba la mejor parte en el amor, decidieron llamar a Tiresias para que resolviera. Tiresias refiere su historia: "Habiendo encontrado en el bosque dos grandes serpientes acopladas las hirió con su bastón e inmediatamente él se transformó en mujer." Fué Tiresias mujer durante siete otoños, hasta que, al parecer, cansado de serlo, volvió a ver a las serpientes y les arrojó el bastón de nuevo. Esto le hizo transformarse de nuevo en hombre. Tiresias conocía,

pues, el amor por los dos lados: el masculino y el femenino. Por desgracia, su voto, favorable a la mujer, no fué del agrado de Juno, que le castigó a perder la vista. Como el daño que hace un dios no puede ser subsanado más que por un don a Júpiter no le quedó más recurso que compensar la ceguera de Tiresias volviéndole vidente.

Para el psicoanalista Simenauer, Tiresias se ha vuelto ciego porque también fué un curioso sexual. Sorprendió a su madre desnuda, con Atenas, y por ello —según otra versión mitológica— fué castigado con la ceguera. Para los analistas, ver equivale a la relación sexual y la ceguera a la castración. Según esta versión, Tiresias fué castigado, como Edipo, con la castración por un deseo incestuoso hacia la figura maternal. Y, por consiguiente, ya las cosas no pueden ser ahora más fáciles: si Rilke padeció toda su vida la incapacidad para el amor —no incapacidad sexual, que ésta no ha existido, sino incapacidad afectiva— es porque en él se reproduce el mito de Tiresias: vidente, pero ciego; esto es, incapaz de enamoramiento.

XV

Dejemos ahora el objetivo de inmersión del psicoanalista y veamos las cosas con la lente seca o, sencillamente, con los ojos de la cara. Ya que, de no hacerlo, corremos el peligro de pretender explicar al hombre genial simplemente por "complejos" y procesos que, en mayor o menor medida, se encuentran también en todo hombre, cuando se aplica la fuerte lente de aumento psicoanalítica, con su correspondiente aberración óptica. Pero antes examinemos un momento, también con los simples ojos de la cara, el "complejo de Tiresias". Inmediatamente hemos de preguntarnos: ¿No retrata fielmente, esta figura mítica, el problema del psicoanálisis actual? Pues, ante todo, Tiresias, si es vidente, es decir, hombre que ve las profundidades del destino, es a *costa* de no poder ver los objetos reales. Parece personificar el llamado por los físicos modernos "principio de indeterminación". Cuando se capta con un aparato de medida la onda, se pierde el corpúsculo; cuando es el corpúsculo el accesible a nuestra medición no podemos darnos cuenta de la onda. Es decir, toda videncia se paga con una cierta ceguera. La videncia de Tiresias ha sido adquirida a través de una dura experiencia, la del cambio de sexo; en cierto modo equivalente a la de un análisis didáctico, en el que el analista ha de darse cuenta también de sus más recónditas profundidades subconscientes. Pero, después, su facultad de ver el subconsciente ¡con cuánta frecuencia no se paga bien cara con una formidable, con una espeluznante ceguera para las realidades más ostensibles y aparatosas! En nuestro caso, para la rea-

lidad tremenda de Rilke —como también, en otro sentido, Proust y Kierkegaard— son geniales anticipos de algo que existe en nuestra época, subconsciente o conscientemente; esto es, precursores de un espíritu colectivo.

Bollnow ha escrito un libro excelente sobre Rilke, como poeta de nuestro tiempo. En repetidas ocasiones Heidegger se ha ocupado también de Rilke en igual sentido, como poeta profundamente peculiar de nuestra época. Bollnow, sin la menor vacilación, incluye a Rilke en el movimiento de la filosofía existencial alemana, que nace en Kierkegaard hacia mediados del siglo pasado. En 1923 aparecen las obras importantes del que se ha llamado "Rilke tardío": las Elegías de Duino y los Sonetos a Orfeo. En 1924, inmediatamente después de la muerte de Kafka, se publican sus dos grandes novelas: "Las Metamorfosis" y "El Proceso". En 1927 se edita "Seit und Zeit", de Heidegger; en 1932, los tres tomos de la Filosofía de Jaspers. Más tarde vendrá la obra de los existencialistas franceses: Gabriel Marcel Merleau-Ponty, de Waelhens y Ricoeur. El propio psicoanálisis acabará influído, al principio, de manera bastante confusa todavía, por ideas existencialistas: en Viena, con Frankl, en 1946; en Suiza, por Boss, amigo de Heidegger, en 1954.

Según Bollnow, Rilke había leído con pasión a Kierkegaard y con esta influencia guarda relación la patria danesa del protagonista de los Cuadernos de Malte Laurids Brigge. Para Bollnow, Rilke es "el poeta del hombre". "Nunca, jamás, desde que sabemos de la poesía, se ha interrogado por la esencia del hombre de una forma tan exclusiva, tan infatigablemente sostenida como lo ha hecho Rilke." Heidegger sitúa a Rilke, inmediatamente después de Hölderlin, entre los poetas que justifican el supuesto de que entre "Dichten" = poetizar, y "Denken" = pensar, hay, en cierto momento inicial, una misteriosa raíz común.

> "No estamos preparados para la interpretación de las Elegías y de los Sonetos, pues la zona desde la que hablan no está todavía suficientemente pensada en su construcción y unidad metafísica y desde la esencia de la metafísica." (Holzwege, pág. 254: "Wozu Dichter?")

Romano Guardini ha consagrado un libro a la interpretación y estudio, no literario, sino filosófico, de las "Elegías de Duino". Para él, Rilke es un poeta siempre en contacto con lo más peligroso, "vertido hacia el futuro, anunciador de lo porvenir". Las Elegías de Duino reflejan una videncia excepcional, nada común, lindando con la experiencia de lo numinoso. Tiene gran interés esta posición de Guardini, sacerdote católico, por haber sido Rilke, en algunas épocas de su vida,

declaradamente anticristiano. Esto no obstante, otro de los grandes admiradores de Rilke, el jesuíta checo Focke, sin negarse a la evidencia del anticatolicismo de Rilke, nos dice que "en sus ideas hay tantos elementos cristianos, y en forma tan honda y grave, que sólo una teología cristiana puede responder a la problemática del poeta y dignificarla". Un escritor que suscita tales juicios dista mucho de quedar explicado por un simple "Schaulust", por un placer morboso de curiosear el mundo.

En otra ocasión (1) me he ocupado de la exacerbación de anticatolicismo que experimenta Rilke en su viaje a España, expresada en su "Carta de Córdoba", que llamó tanto la atención de uno de sus mayores amigos, de Rudolf Kassner, el gran escritor alemán. Es curioso señalar que Kassner achaca la sinceridad de Rilke a la insinceridad de su madre; atribuye a ésta la mezcla desazonada que en Rilke hay de hombre inmaduro, infantil y, al mismo tiempo, hipermaduro; a su vez, Guardini atribuye a la insuficiencia de Rilke, para establecer una relación de un *yo* con un *tú*, su incapacidad para establecer también una relación con las cosas, con el destino y, en último término, con Dios. No es difícil explicarse el anticatolicismo de Rilke por reacción subconsciente a la beatería, a la insinceridad religiosa de su madre. O de manera aún más profunda, su resentimiento contra la religión no hace, en fin de cuentas, más que reproducir emocionalmente su odio hacia la madre. Pero, a la vez, como este rencor contra la madre oculta —ya lo dijimos— algo más profundo, una intensa fijación maternal, no ha de extrañarnos tampoco que espíritus profundamente religiosos, como Guardini y como el jesuíta Focke, se encuentren fascinados por una cierta hondura religiosa en el pensamiento de Rilke. Todo lo cual nos lleva a una consecuencia de gran envergadura: si la forma en que se establece en la infancia la relación con el mundo maternal es decisiva para toda ulterior relación con el prójimo, a su vez, la insuficiencia psicológica para llegar a una relación con el prójimo como persona tiene siempre algo que ver con la relación del hombre con Dios. Dice Guardini de Rilke: "También pierde algo decisivo del sentido de la existencia; pues una existencia en la cual ya no se dan la relación entre el yo y el tú como focos de una elipse, no es nunca sí misma." Y una existencia que no logra ser sí misma no es capaz de llegar nunca a una plena y auténtica vivencia religiosa. Así la incapacidad de muchos hombres para acceder a Dios, para llegar a tener una genuina experiencia religiosa, ¿no puede tener una común raíz esta incapacidad para el amor al prójimo que, en fin de cuentas,

(1) "Rilke en Andalucía". Cuadernos Hispanoamericanos.

estamos viendo procede de una primaria perturbación en la relación primigenia del niño con el mundo maternal? Pero si así es, ¿qué extraña y poderosa cosa es esto del "mundo maternal" que tan insospechadas y tercas consecuencias puede tener en la vida del hombre?

XVI

Hay en la vida del hombre de genio una hora emocionante; aquella en la que, en la proximidad de la muerte, realiza su obra más misteriosa y a la vez más insigne y clara. La vida está ya cumplida; el final del camino se atisba en la lontananza o en la inmediata proximidad. Es entonces cuando Goya pinta sus demonios más ilustres, los de la Quinta del Sordo, "La comunión de San José de Calasanz", sus últimos cuadros; cuando de manos del Greco sale esa Ascensión de la Virgen que inspiró a Rilke un gran poema; cuando Mozart escribe sus dos grandes quintetos, el en *mi* bemol y el en *sol* menor. En ese momento, en los grandes poetas, la inspiración se aquieta en versos aparentemente sencillos, transparentes, que adoptan, por lo general, la forma del cuarteto o de la copla popular. Goethe con su "Diván oriental, occidental", Machado con su "Cancionero apócrifo", Rilke con sus poemas franceses, con sus últimos versos. Al declinar la vida le es dado al hombre encontrar la ansiada Beatriz por la que peregrinaba a través de los círculos infernales; llega, ¡al fin!, a rescatar su alma cautiva. Kierkegaard escribirá en esa época sus "Discursos religiosos", lo más importante y menos conocido de su obra. Proust encuentra el tiempo perdido; Rilke, en el Valais, alcanzará en esta época el gozoso equilibrio, la armonía transparente de su obra postrera. Si antes había dicho: "No se aprende el amor", en uno de sus Sonetos a Orfeo, ahora va a escribir:

Wie geschah es? Es gelang zu lieben,
da noch in der Schule nichst gelang!

No sabe cómo pudo suceder; pero, al fin, se ha llegado a lo que no pudo aprenderse en la escuela: a poder amar. Para esto le ha bastado sólo una cosa: "profundizar la ausencia que se tiene". Y entonces, ya dichoso, es fácil encontrar a Dios, como escribe en los cuatro versos dedicados a la Baronesa de Brimont:

Pour trouver Dieu, il faut être heureux
car ceux qui par détresse l'inventent
vont trop vite et cherchent trop peu
l'intimité de son absence ardente.

Notemos que los críticos suelen tardar en penetrar —salvo excepciones egregias— en esta última etapa de la creación del genio. Lo más espectacular de la obra impide ver la límpida cristalización final; el Fausto oblitera la visión para los poemas del Diván; el Don Juan nos estorba para los quintetos; el Entierro del Conde de Orgaz, para la Ascensión; las Elegías y los Sonetos de Orfeo, que parecían lo último, lo más logrado de Rilke, son sólo lo penúltimo. Lo último, lo definitivo, son esos versos claros y alegres como las aguas del Ródano, junto a las que fueron escritos, que corren alborozadas a los pies de la tumba del poeta, a la que la Iglesia, ya que no podía admitirlo en su seno, no ha tenido miedo de prestar, en la capillita de Raron, como hombro tutelar, un muro de apoyo.

XVII

Los hombres, en todos los tiempos, han sentido brotar de las profundidades del subconsciente la necesidad de expresar en forma de mitos o de fantasías fascinantes— y que por ello, por ser fascinantes, se han perpetuado a lo largo de las generaciones— el proceso de conquista de la propia alma, la liberación de la conciencia de la inconciencia omnisapiente de la vida, representando a este proceso como una *hazaña,* como una *lucha* y como una *peregrinación.* ¡Descomunal y portentosa hazaña la de poder salir bien parado de las garras terribles, huir del laberinto de la sirte, escapar de la bruja belleza que hipnotiza! Tan importante es para el hombre esta hazaña que, sin darse plena cuenta de ello, la ha hecho figurar como motivo central de todos los mitos heroicos, desde Gilgamesh a Heracles, desde Perseo hasta el Fausto o la Divina Comedia. Tan central es en su vida que ha querido dejarla escrita en los cielos, en lugar preferente, junto al círculo de Casiopea y de las Dos Osas, en forma de la fábula de Andrómeda y Perseo.

Como nuestro buen Don Quijote, que también es una personificación del mito heroico, Perseo, el hijo de Danae, es un héroe al que suele representársele no como triunfador, sino en huída. Cierto que, en esta huída, consigue rescatar a Andrómeda, la personificación de su ánima profunda, liberándola del dragón. Mas, de todos modos, el héroe tiene que huir. Como Orestes de las Furias, Perseo huye perseguido por Keto y por Euribia, hermanas de la Gorgona decapitada. Poco importa que, para la lucha, le hayan prestado Hermes su espada y Atenea su escudo. De poco le sirve su zurrón, sus sandalias aladas y el yelmo de Hadas que le vuelve invisible. Quienes le persiguen, personificación de lo "femenino infernal", son todopoderosas. El poder

de la Madre Terrible es tan grande que el hombre necesita toda clase de ayudas y, aun pese a ellas, sólo logra vencerlo por muy poco; a duras penas se salva el héroe —Perseo o Ulises— de la terrible seducción, y sólo tras sangrientas pruebas y un largo peregrinar logra el definitivo "rescate de la princesa", es decir, recupera el tesoro perdido de su propia alma. (Neumann.)

La madre de cada hombre, para la psicología compleja de Jung, no es más que la encrucijada concreta, la situación personal gracias a la que se *actualiza* en la vida de cada individuo un problema arquetípico; esto es, consustancial con la humana naturaleza. En efecto, la madre protectora, matriz y placenta de la conciencia, puede adoptar hacia el tierno infante unas actitudes que le han enseñado a repetir en su conducta con él arcaicas pautas de su clan o de su familia. Toda madre repite, consciente o inconscientemente, una conducta materna; a su vez, reproduce las pautas con que a ella la han criado. Pero sus gestos, por inofensivos, por graciosos que parezcan, interfieren en una situación crucial para el hombre: la de la constitución paulatina y gradual de su conciencia. Una madre sentimentaloide y frívola, superficial y vanidosa, teatral e histérica como la madre de Rilke, no es por eso, por ser histérica o superficial, por lo que es nociva para el poeta en ciernes, y por esta razón, como nociva, es después sentida por éste, durante toda su vida, como un grave peligro. Lo peligroso era lo que había en lo más profundo del alma del poeta de similar a su madre, de histérico y de frívolo, de sentimental y de insincero, y contra lo cual tuvo éste que trabar, durante toda su vida, a punta de lanza, heroica y descomunal batalla. Es el fondo profundo, maternal, de su propio subconsciente, *en cuanto es activado y catalizado por la actuación de la madre,* lo que constituye para el alma del héroe *dragón ourobórico,* que es menester vencer. A menos de caer en la infertilidad o, como podía muy bien haber ocurrido en este caso, en las tendencias homoeróticas. La consabida "historia de familia" del psicoanalista freudiano, con sus rivalidades fratricidas y su enamoramiento materno queda así completada e iluminada desde un plano transpersonal. El episodio personal, concreto, no hace más que activar un conflicto eterno y arquetípico.

Junto a Andrómeda y a Pegaso, en el firmamento estrellado, está también el gran cuadrilátero de Pegaso, el alado caballo que con su casco hará brotar en el Empíreo la fuente de las musas. Simboliza el poder creador del subconsciente, en lo que hay en esta creación de impulso ciego, instintivo, de fuerza animal incontrolable. Toda obra creadora implica un enfrentamiento de la conciencia en el subconsciente creador, y también una armonización final de ambos. El "ha-

llazgo del tesoro", que constituye la clave de la mayoría de las leyendas y cuentos infantiles, no es otra cosa sino el símbolo del descubrimiento, en el fondo de nosotros mismos, de fuerzas de creación. Poder creador que no se confiere sin lucha, que, en su fase primigenia, es "lucha con la madre", liberación de la seducción del propio subconsciente. En su fase segunda, el héroe ha de vencer los convencionalismos intelectuales reinantes en su época; ha de arremeter contra la rutina y la esclerosis mental; en una palabra, si antes vencía, simbólicamente, a la madre, a lo en él materno, ahora ha de vencer al padre, esto es, a la huella indeleble que en su corazón de niño ha impreso la sociedad en torno, en forma de *normas* y de *cánones*. El premio final, tras toda esta lucha, es la *liberación de la cautiva*, el descubrimiento de la propia alma, el hallazgo del oculto tesoro. Al propio tiempo se verifica el ascenso de la libido animal, percibida por el artista como una fuerza que le domina y que le impulsa, de manera irresistible, a llevar a cabo su obra. Quedan entonces en libertad las fuerzas creadoras del subconsciente, hasta ese momento retenidas y sujetas por la madre terrible. Sólo después de la muerte del dragón puede Pegaso elevarse por los cielos y dar nacimiento a las musas.

¿Se comprende ahora la significación de la lucha tremenda que Rilke tuvo que llevar a cabo durante toda su vida frente a la *imago* materna? ¿Se comprende ahora su extraña ambivalencia, la mezcla de odio y de amor, que en su obra se muestra hacia todo lo maternal? En sus bellos poemas a la Virgen María, a la Madre, exaltó el lado positivo de lo maternal; volcó, en cambio, sobre la figura personal de Phia Rilke, de su propia madre, el miedo de todo hombre a ser devorado, anulado, castrado por el ouroboros materno, por el propio subconsciente, en ese sector de él que la figura materna activa o cataliza. Como todo héroe, Rilke huía de las Gorgonas, de la Madre terrible. Hubiera podido caer en su seducción, como cayó Proust, con su homosexualidad dolorosa, de la que sólo por su obra, también en lucha terrible, consigue librarse; hubiera podido caer en la locura, como quizás estuvo a punto de pasarle a Kierkegaard, y como, en efecto, le ocurrió a Hölderling, a Kleist, a Nietzsche y a tantos otros. No es fácil salvarse del dragón subconsciente, a pesar del yelmo y del escudo y de la espada, es decir, a pesar de la ayuda fraterna de los demás hombres. No es nada fácil. No ha de extrañarnos, por tanto, que la obra realizada muestre, casi siempre, las cicatrices que ha dejado la contienda.

XVIII

La lucha del héroe tiene como finalidad dar expresión consciente a algo que, de manera misteriosa, evoluciona en la psique colectiva, que existe de forma inarticulada en el subconsciente de los demás hombres. El héroe es, por ello, casi siempre un gran solitario, el hombre solo, tratando de encontrarse en lo más profundo de sí mismo, frente a la turba, frente a la multitud. Es bien conocido el calvario doloroso de Kierkegaard en lucha no sólo con su melancolía, sino también con los energúmenos del "Combate". Proust fué, pese a su vida mundana, ignorado como escritor revolucionario y trascendente dentro de las letras francesas. Recogiendo una frase de Chateaubriand, procedente, a su vez, de un poeta griego, la Princesa Bibeso le llamó "Voyageur voile", el viajero encubierto. A su vez, Rilke goza de gran estima en una sociedad internacional de fina sensibilidad, pero, por ejemplo, es ignorado en su trascendencia de poeta "existencial" por sus amigos más íntimos, Rudolf Kassner o Paul Valery. La lucha heroica que tuvo que llevar Kierkegaard durante toda su vida, contra su melancolía y contra sus contemporáneos, tiene su paralelo en Proust, en pugna constante con su asma, y recluyéndose, al final de su existencia frívola y dolorosa, en su cámara fumigada, para escribir su obra con terrible voluntad de ascetismo. También Rilke renuncia a toda sociedad, hasta a la modestísima de un can, para aislarse en la torre de Muzot y encontrar el profundo mensaje de su subconsciente. Tanto Proust como Rilke eran figuras lisonjeadas por la sociedad intelectual de su época; por ello su sacrificio tiene caracteres de heroico. Sólo el resentimiento del hombre mezquino explica que haya habido críticos de Rilke que le hayan reprochado su esnobismo, su vida parasitaria de huésped de grandes señores, cuando, en realidad, lo decisivo de la existencia de Rilke es, al igual que sucede con Proust y con Kierkegaard, una renuncia ascética a las satisfacciones de la vanidad y de la vida social.

Pero esta soledad tiene otro aspecto, muy importante, que, en cuanto a Kierkegaard, fué analizado por Martín Buber en su ensayo sobre "El problema del hombre aislado". No se le escapa a Buber que la razón profunda de la actitud de Kierkegaard está en que, a diferencia de Pascal, que tenía una hermana, y de San Agustín, que tenía una madre, Kierkegaard, que ha renunciado a Regina Olsen, *está solo.* Por eso su sospechosa tenacidad al sostener que hay que estar aislado, solo, para entendérselas con Dios, como ocurría con las grandes figuras del Viejo Testamento. Rudolf Kassner vió con sagacidad que en esto consistía también la "falacia" de Rilke, patente en su

carta de Córdoba, en resistirse, con repugnancia, a admitir un intermediario entre Dios y el hombre. Lo cual procede de la incapacidad para entablar relación auténtica con el Otro, no relación esporádica y espasmódica, sino relación constante, amorosa, tácita y humilde. En Proust, pese a su aparente preocupación por sus amigos, a su estudio obsesivo de la pasión amorosa, no sería difícil demostrar que ocurre otro tanto. La fuerte vinculación maternal ha impedido también la relación con el Otro; por ello en él ni siquiera se plantea la relación con Dios.

Culmina en estos tres grandes solitarios el ideal individualista del siglo pasado: lo que el hombre es lo es por sí solo, profundizando en sí mismo, refinando hasta el infinito su sensibilidad y su capacidad de goce. No sabe oponerse a la muchedumbre, a la masa, más que exaltando al individuo, al único aislado. El apogeo de esta doctrina se encuentra en la psicología compleja de Jung: el hombre sigue durante su vida un "proceso de individuación", al final del cual se encuentra consigo mismo, alcanza una perfección plena y total, llega a ser, *por sí solo,* una personalidad armónica.

Frente a esta religión del hombre, sólo nuestra época se ha alzado en rebeldía, esgrimiendo el estandarte de la necesidad del Tú, de la trascendencia del prójimo para la vida del hombre. Podemos ver los signos de esta rebeldía por doquier, y sin salirnos del terreno médico: desde la heterodoxia ortodoxa de la psicoanalista Melanie Klein, que sostiene que el hombre, ya desde niño, está formado por fragmentos de sus progenitores, hasta Trüb, el heterodoxo junguiano, discípulo de Martín Buber, que ha puesto de manifiesto el talón de Aquiles del sistema, en apariencia impecablemente construído, del edificio de la psicología compleja. Laín Entralgo inició hace años un breve curso sobre estos problemas del Yo y del Tú, que constituyen quizá la cuestión más cardinal de nuestra época, aquella por la cual nos diferenciamos radicalmente de nuestros predecesores.

Frente a la colectivización del mundo, a la degradación del individuo en la masa, a la pérdida de toda personalidad y autonomía, parecía que debería reaccionarse con un nuevo culto al héroe, al ser individual que busca por sí mismo la autoexaltación de todas las posibilidades que en sí encierra. Y, sin embargo, ya se apunta un leve resplandor que indica que la solución está por otro camino; por la vuelta a la estimación, a la dignificación y al amor del prójimo. La preocupación de la medicina actual por la psicoterapia ha sido interpretada como augurio de un resurgimiento de los valores matriarcales de la existencia (Neumann); pero lo que en ella es decisivo es el resurgir del interés por el prójimo y, además, algo todavía más profundo y

trascendente. El hombre se va dando cuenta, de manera paulatina, que no puede desarrollar su vida con plenitud, desde su comienzo hasta su final, si no es una vinculación amorosa con los demás hombres.

Nuestros tres grandes solitarios, obsesionados los tres en el tema del seductor, el cual, en fin de cuentas, hemos visto que, de pronto, viraba de negativo en positivo y se transformaba en el tema del conductor, es decir, en el tema del psicoterapeuta, más que epígonos de una época en declinación, ¿no son los augures de una época renaciente? Su lucha, su combate con las Gorgonas y las Sirtes del subconsciente, ¿no habrá tenido por objeto de manera insospechada preparar el horizonte, dejándolo límpido, para que ahora podamos atisbar en la lejanía esta verdad que nos conforta? La cofradía de Miguel de Mañara en Sevilla impugna con indignación la tesis de que el Venerable Fundador del Hospital de la Caridad haya sido, en vida, el modelo del libertino Don Juan. Sólo en parte, en lo que al hecho histórico concierne, tiene razón. Las gentes hubieran querido que no fuese así, que la leyenda tuviera su realidad. Y, en el fondo, ¿no es necesaria a la medalla del seductor, con su anverso de tinieblas, esta otra cruz luminosa de la caridad en su reverso? No sólo por libertino peca el hombre; la egolatría, el aislamiento en el yo, la soberbia, el individualismo a ultranza son sus mayores males. Al fin y al cabo, el seductor, lo que pretendía era, como le ocurría a nuestro Kierkegaard, a nuestro Rilke y a nuestro Proust, salir de un encierro, romper unos grilletes. Que si no se fracturan hacen que la vida humana esté llena de tedio, cause náuseas, produzca angustia, sea absurda de pies a cabeza. Mas ¿no ha sido preciso para el gran descubrimiento de nuestra época el descubrimiento del prójimo como realidad consustancial al yo, que antes, el hombre, llegue a las fronteras del tedio, de la náusea, de la desesperación y de la angustia?

Juan Rof Carballo.
Eduardo Dato, 8.
MADRID

LA PINTURA DE SOLANA

POR

MANUEL SANCHEZ-CAMARGO

La verdad es que por mi gusto no quisiera ya hablar más sobre nuestro Solana. En la carrera de relevos que los literatos hemos hecho acerca del gran pintor, aquel que nos devolvió la tradición española, que no es nunca la nacida en la afrancesada academia de Felipe V, ni en la pragmática de Mengs, a mí me correspondió la etapa más soledosa y triste de la vida del artista. Lejos estaban los días de "Pombo", las tertulias en la librería de Valdor, las excursiones por la Castilla irredenta y el pequeño y gran mundo del pintor. Le conocí por el año 40, solitario y lejano, en su mirador a las terrazas de Toledo, en la compañía de su hermano y escudero, Manuel, y casi de nadie más. Habían pasado los días de invitar a sus amigos a los extraños menús de una merluza y una botella de anís por cabeza; de cantar ópera dando el *do* cadavérico, y de recitar los versos de Calderón sobre el honor, cosa que, como buen hidalgo que era, le tenía muy con cuidado siempre y en cada hora.

Eran años de soledad en los que solamente pintaba y pintaba y empezaba a meditar, como a fin de cuentas hace siempre el alma española. desde Carlos V, en Yuste, a Jovellanos, en el destierro. En él se cumplían aquellos versos de Lope de Vega, quien, tras hacer risueña semblanza de los nacidos en diferentes países europeos, al llegar a nosotros decía: "¡Y los españoles siempre sufriendo hasta la muerte...!"

Solana, que era español, amigo del pintor del bisonte de Altamira y hermano de Indíbil y Mandonio, en la época de nuestra, para mí, inestimable amistad, sufría al recordar el gran desfile y procesión de su vida... Se pasaba las horas muertas sentado al balcón de su casa viendo deslizarse el sol en las casas de enfrente; observando la mujer que lavaba, la postura ante el espejo del hombre que se hace la corbata antes de salir, la cena familiar bajo la lámpara roja de comedor, la disputa del matrimonio, la hora del sueño. Cuando salía lo hacía a la hora del crepúsculo. Un paseo por el cercano reducto de Vallecas, la compra de unas sardinas para la gata, la humilde cena y la encendida luz para seguir la pista de la pintura y del hombre... Algún cuadro he presenciado por entonces cómo era vendido en 300 pesetas. Pero eso poco importaba, tan poco que también, el año antes de morir, he presenciado cómo no recibía al embajador de Francia, que deseaba ad-

quirir cuatro lienzos, porque no quiso levantarse de su silla porque la gata estaba en celo... Poco importaban los precios, pues el artista no pintaba para vender, sino por un mandato ineludible. Alguna vez, ante un lienzo particular, resumía su satisfacción diciendo: "Mucho tiene que viajar este cuadro, aunque yo no lo veré." Y así fué. Mucho han viajado los cuadros, para, más tarde o más temprano, ir a parar al sitio donde él los destinaba: el Museo del Prado.

Estamos otra vez con Solana, y otra vez estamos ante el Dolor y la Muerte. Nos encontramos en la entraña del hombre y de su paisaje, y, partiendo de ella, en grito universal, en alarido que lanza el pintor consciente de una misión trascendental. Estamos ante problemas decisivos, y ahora la pintura no sirve para hallazgo sensible, ni para la decoración, ni siquiera para seguir la ruta de las búsquedas de un iluminado plástico a lo Cezanne, a lo Regoyos o a lo Van Gogh; nos hallamos en una encrucijada definitiva en donde la pintura se ha superado a sí misma para convertirse en una letanía agobiadora del paso del hombre por la tierra calcinada durante una atormentada existencia. En una frase muy repetida, Solana afirmaba: "Hay que procurar que los hombres sean buenos..." Y el pintor se hizo a última hora anacoreta. No era posible ser portador de mensaje tan alto y seguir en el arte un camino únicamente estético. Había que aparejar lo uno y lo otro y ser distinto, no parecerse a nadie, y convertir la importante profesión en plástico avisador de "Misereres", con la conciencia en alerta y comprender bien la llamada cotidiana de la angustia. En este quehacer no cabe ni el truco ni tampoco la ilusión literaria. Sólo era posible el sacrificio, y practicar penitencia frente a cada cuadro para que la contemplación de los mismos llevara el pensamiento por buenos senderos, aunque el choque primero fuera brutal para los timoratos. Y la obra surge gigantesca, arrolladora, pues grande era el punto de partida. Un desfile ininterrumpido pasa como una galería de prototipos que llevan en su signo carpetovénico un acento tan humano, tan fuerte y tan hondo, que se hace universal.

Los cuadros pueden constituir en los vaivenes de las teorías —Muller, Freinferds, Christiansen— ejemplo de ejercitar el análisis, la clasificación, la interpretación, etc. Puede hacer verdad hasta las afirmaciones de Birkhoff para la determinación objetiva del valor de lo bello en ciertas formas sencillas o brutales, que llegan a serlo por un proceso durísimo e inevitablemente genial, apartado, incluso, de la voluntad y del pensamiento.

El pintor, ante el choque de su sensibilidad con las adversidades de la contemplación, cae y hasta debe caer, en el justo medio. Y cuando no se hace como en Solana, es porque es dable que el intérprete

sepa llevar con toda verosimilitud al ánimo del espectador el íntimo momento de la sorpresa y de un secreto, creándose un imposible equilibrio al chocar dos fuerzas iguales: la una, con su realidad a cuestas; la otra, con una estructura plástica capaz de recibirla y de sostenerla.

La morfología pictórica en Solana no está sujeta a ningún esfuerzo; es tan auténtica como el motivo que la produce. No hay mayor semejanza ni compenetración en la pintura entre una humanidad y su dialéctica plástica, su materia y su expresión. Solana conserva esa pureza exterior e interior entre el modelo, su espíritu y su relación con los demás, y por eso la suma da un resultado exacto, porque en la postura no existe el más mínimo acento de infidelidad.

A Solana le debemos un rencor. Así como a muchos pintores acudimos como libertadores del espíritu, a Solana llegamos con el temor de que nos lo atormente, y la dificultad estriba en superar ese escollo molesto para la comodidad de la profesión social de espectador, y llegar al conocimiento artístico pasando, si se quiere, por el de las significaciones mediatas, que al seguir desarrollándose no son otra cosa que el reflejo soterrado del alma del hombre.

Solana llega a la pintura española para enraizarla definitivamente con la tradición más noble en su honda significación filosófica. Solana es el eslabón solitario que enlaza la pintura española en el cabo suelto que dejó Goya. Y lo hace sin sujetarse a ninguna preceptiva, sin adoptar una dirección predeterminada; lo intuye genialmente, y sin querer, se convierte en un jalón fundamental. El tan cantado realismo, mejor apariencialismo, esa falsa teoría, sin ataduras con la tierra y el hombre, tiene en Solana el debelador que crea de pronto el ismo de lo real para hacerlo imprescindible al lado de su nombre. No es el realismo solanesco una derivación del tema, sino también el desenvolvimiento de una idea y la creación de un símbolo.

La pintura de Solana en los primeros tiempos puede quedar como un esqueleto donde lo accesorio se suprime en aras de lo fundamental. Sus trágicos lamentos, al principio, no necesitan de la consonancia colorista que, como un proceso, casi siempre sobre "negros" y ocres, se acentúa al paso del tiempo; pero la preocupación del pintor, aunque la tela se enriquezca en color, es la "rima interna" en donde radica la importancia y la dificultad, y alrededor de la cual giran los atributos espirituales y materiales del cuadro. Con los años, y sólo cuando lo considera preciso para las definiciones propias (muchos ejemplos abonan esta opinión, contraria a otras expuestas), emplea una paleta extensa en la que el color, a veces entero —sin mezcla de blancos—, es utilizado en toda su brillante intensidad y en una variedad y audacia

extraordinarias que queda triunfante merced a una violenta combinación —en ordenadísimo juego— de rojos, azules y verdes.

Los análisis aplicables a otros artistas se escapan para Solana. Si estudiáramos reglamentariamente cada elemento de un cuadro: composición, dibujo, luz, color..., aparentemente podríamos llegar a un posible fracaso, porque el primer resultado de la averiguación sistemática podría ser desastroso; sin embargo, en lo riguroso, y cuando más detenida mejor sea la aplicación de un sistema más objetivo, la sorpresa sería grande al encontrarnos con una mentalidad pictórica casi matemática, de medida-oro. Pocas producciones están más acordes con el proposito que las concibe y con la realidad que las plasma. En la pintura contemporánea Solana es como en determinada época fué la erupción del románico. Su composición parece como arbitraria, sin serlo, porque obedece no a una pintura premeditada, sino a una pintura sorprendida y captada sin que todo lo que sea mentira en la definición y en la expresión no haya sido eliminado, y esta eliminación se ha hecho sabiamente, sin pensar en lo que había que quitar, sino pensando en lo único que había que poner. Al igual que lo dicho para la composición podíamos afirmar sobre la luz, que en su distribución para los miopes puede adolecer de oscuridad porque las tonalidades sombrías son empleadas cuando son imprescindibles, y el efecto es utilizado en el sitio justo. La luz, que en muchos pintores es un elemento aparte con el que juegan y con el que envuelven intentos fallidos o esconden defectos garrafales haciendo de su habilidad en la copia motivo primero, en Solana es lo que debe ser: un color y un sentido más que disponer en la arquitectura y en el argumento pictórico. Solana cree, con Regoyos, que España, con luz solar, es impintable, y por eso espera a que el crepúsculo, el cirio y la luz artificial le den los efectos complementarios o los inventados.

Cada cuadro de Solana revela hasta el minuto en que le hizo y el estado emocional de su espíritu. Cuando ante sus naturalezas y bodegones detenemos los pasos nos figuramos su regusto humano, de gran hombre primitivo presenciando el espectáculo de las carnes abiertas y jugosas, glotonas, y las verdes verduras frescas de rocío junto a los utensilios para su preparación, puestos con una satisfacción y una amplia carcajada que constituye la más exuberante y humana imagen del hombre español, y al lado de esas muestras bestiales y magníficas, en su presencia y profundidad, se nos puede ofrecer el canto espiritual de los monjes que en procesiones o delante del compañero muerto, bajo la figura de un Cristo espectral y sangrante, nos hablan de la miseria del cuerpo. Ningún pintor ha tratado tan "a lo macho" los más diversos y hondos problemas de la Vida y de la Muerte que Solana. Ningu-

no como él, españolísimamente, ha presentado al ánimo un panorama más desnudo y más real. Sus cuadros no son elaboraciones intelectuales, aunque surgen luego arrolladoras como consecuencia, ni tienen preocupaciones pequeñas. Son grandes y monumentales ideas, como su vocabulario, sin engaños ni tapujos, como el hombre que da un empujón a una puerta y ve sorprendidos a todos los que halla detrás de ella. Solana es el pintor que más cortinas ha levantado. No ha hecho sólo cuadros, sino un gran cartelón donde las estampas se corresponden perfectamente, como esos de los crímenes, delante de los cuales, queramos o no, tenemos que contemplar una verdad ocurrida. El paisaje ideal, y lleno de hondas sugerencias de sus lienzos, es así porque no hay nada que sea mentira ni nada que esté previamente amañado. Todo se obliga a sentimientos y problemas universales.

Solana es el precursor de unas generaciones que, tras él, podían equivocarse para caer en tremendismos, existencialismos o expresionismos. Es el ejemplo vivo de cómo el artista tiene que hacer de sí mismo entrega absoluta, sin otra esperanza que reflejar la verdad presentida, y sentida, para, superando significaciones, dejar que el gran edificio emocional y plástico de su propia y sincera angustia quede como paradigma de un estado de pureza.

Es el artista que jamás se engañó a sí mismo y nunca doblegó su pincel.

Los cuadros reunidos aquí son una síntesis magnífica de una obra. Solana, viajero en la Vida, está presente en cada uno de ellos, y su presencia indica que las riendas de la pintura tenían ya quien condujera las cosas a su sitio, corrigiendo las equivocaciones. Solana ha podido enseñar la pintura como si hubiera recibido los secretos de los talleres españoles del XVI y del XVII; como un discípulo de Pedro Cuevas hacia los cuadros, sabiendo que entonces eran "invencibles", porque tenían la obligación de cumplir con un destino y no podían ser de otra manera, a no ser torciendo el rumbo. La gran diferencia con los demás artistas era que para él la pintura no constituía un medio, sino un fin. Su gran preocupación plástica fué que no quedaran en los lienzos espacios vacíos, ni en la tela, ni en el interior, y de ahí su odio al impresionismo, y su amor, buen amor, por la obra de Brueghel, uno de los pintores, decía, que pintaba lo que de verdad ocurría en la vida, y donde "además se pueden romper sus cuadros en cien pedazos y cada pedazo tiene pintura, y se puede ver una mano, una silla, un trozo de vestido". El realismo español —jamás el apariencialismo academizante— tiene en él al mejor intérprete, al gran amigo de Valdés Leal, con quien tanto le hubiera gustado platicar y comentar juntos el "Tratado de la vanidad", de Miguel de Mañara, de aquel gran vani-

doso que aspiraba nada menos que a lo más difícil: a ser el mayor pecador del mundo.

Solana se confunde con la médula de España en la expresión pictórica y literaria. Con él podemos comprender mejor el "Tratado de la agonía", del maestro Venegas; con él son más fáciles de entender los "Sueños" de Quevedo, y también "La Política de Dios y Gobierno de Cristo Nuestro Señor"; con él tienen vigencia desde el Arcipreste, aquel triste tratador de serranías que de sí mismo decía que era hombre de mano en mejilla, pensativo, y que lloraba amarguras en la cárcel toledana, lugar tan ligado siempre a nuestra literatura; con Solana es más fácil entender el "Quijote", que él leía en voz alta, alternando su lectura con "El Alcalde de Zalamea", que, según el pintor, era un tío de pies a cabeza "e hizo muy bien con lo que hizo, pues a lo que había ocurrido no había derecho". Con Solana podemos recorrer España y casi adivinar cómo era el hombre primitivo. Solana resumía una historia en su obra y en una sola figura. Sea muestra de ello el retrato de "El Lechuga", de la colección de Manuel Aznar, que puede ser considerado como uno de los retratos cumbres de la pintura de todos los tiempos. Aquí no está la figura de un torero, sino la figura de todos los toreros que en el mundo han sido; toda la tragedia, miseria y grandeza del gran sueño y pesadilla taurina; de la pesadilla del barreño con sangre, y el último escapulario, surge terminante en esa obra fundamental, apretada en el recio iberismo de la raza. Era "El Lechuga" pobre artesano santanderino en quien los toros eran obsesión, tanta que toreaba a un pobre gato a quien amaestró, y cuando sus afanes pedían más cuerpo y peligro en la embestida, era su mujer la que se prestaba gustosa a recibir los lances. Un día, un magnífico día para el artesano, su único día, los señoritos de la ciudad hicieron posible el sueño de "El Lechuga" proporcionándole tarde de toros y esperanzas de gloria. Su traje, recosido, era el que veis; su apostura, fibra y carne y nervio amojamado puesto en pie, como si supiera que habría de ser inmortalizado en su estampa trágica chulona. Lo que ocurrió después en la plaza fué un espectáculo fácil para que Eugenio Noel hiciera gala de su ingenio, quien, como Solana, fué también un estafado de la literatura, con tan claros méritos para que en sus textos aprendamos castellano, y a bien decir, a bien describir y hasta a bien pensar. Solana con este retrato resumió de pronto la fiesta de los toros, su entraña, su entresijo, su meollo. El que fué ocasional torero, que en Montilla quebró a un toro de 32 arrobas y le dió seis lances con los pies juntos, sabía que los toreros famosos eran "otra cosa", y que el gran barullo de la burla del hombre y la fiera estaba en las capeas pueblerinas, allí donde los mozos morían sobre una mesa manchada de vino y operados

con unas tijeras, o en donde, como en pueblo de Cáceres, se premiaba a las mujeres con las patas del toro si se atrevían a cortarlas en vivo cuando el animal había recibido castigo de varas y de banderillas; allí estaba la verdadera fiesta nacional, con aquellos toreros que se sujetaban las tripas abiertas por la cornada. "El Lechuga" será siempre un inapreciable documento español, casi como los "Beatos" ilustrados con signos románicos.

La vida le pesaba a Solana sobre sus anchos hombros macizos, bien hechos a recibir cargas desde niño. Por eso en muchos de sus cuadros los protagonistas son cargadores, bien de reses apretujadas como en el "Carro de la carne", bien de pellejos de vino, bien de otras mercancías. El pintor admiraba mucho a los carreteros de tierra de Guadalajara. Los conoció bien, y a uno de ellos, que se hizo una herida grande en un dedo, le vió sacar la navaja y darse un limpio corte, y arrear luego a las mulas, a las sufridas mulas cargadas con sacos de cebollas o piedras por caminos de Trijueque, Jadraque o Solosancho.

No hay pintor más asceta —no místico— ni hombre con más cilicios que Solana. Su pintura tenía propósito de expiación; se pintaba porque había que poner en evidencia a la vida, que era en verdad esa la que hacía los hombres de los que nadie nunca sabía nada; de las mujeres muertas en el depósito y partidas en trozos para ejercicios de disección; de los enfermos de hospital de pueblo, allí parecen doblemente enfermos ya desahuciados y sin remisión posible; había que retratar "Máscaras" y máscaras en plena vigencia vital del hombre reunidas en torno del señuelo de una bota de vino como en ese lienzo excepcional de la colección Zummel, donde el hombre se halla en su verdadero rostro; de ahí la gran razón de los carnavales de Solana, que gustaba perseguir a las últimas máscaras de los Caños del Peral; de la Pradera, a esas que se quedaban viviendo su verdadera vida, que era la que ellos habían inventado, al fin y a la postre, a su gusto y manera. Y surge una humanidad atroz, borracha, de apetitos desenfrenados. Si queremos saber la filiación de quien empina la bota en el cuadro citado, del que tiene careta de animal, de quien porta un soplillo —que es una lección de ejecución y técnica pictórica— y de todos y cada uno de los que forman el grupo, acudamos a los libros del artista. Veremos cómo en "Madrid, escenas y costumbres" está su ficha completa. Ha retratado no máscaras, sino hombres en plena desnudez de cuerpo y de alma. Allí sabremos sus nombres, sus apodos, sus violaciones, el porqué de sus extraños disfraces. Todo aparece mondo y lirondo, sin tapujos, en su punto preciso, en su punto y en su aparte.

Solana nos lleva al gran juego de la Vida y de la Muerte, al único juego posible y serio al que se puede dedicar el hombre procurando

que uno no vaya separado del otro. No hay ningún lienzo salido de la mano del pintor, del gran apologista de la mala suerte, que no esté ya previamente muerto y disecado, museal, desde las flores de sus tristes "floreros" a todas las mujeres y hombres que fué eligiendo en su misión de penitente por los rincones y basureros de la vida. Frente a Solana no tienen disculpa los desmayos ni los aspavientos. Es la pintura precisa para que el alma de paletos que todos tenemos se quede contenta y satisfecha; porque acaso es la más exigente de nuestro ser. El gran cartel español de la muerte es "El final del mundo", de la colección de Valero, que con "In ictu oculi" y "Finis Gloriae Mundi", de Valdés Leal, forman la trilogía completa de una manera de ser y de un modo de sentir en una colectividad de una filosofía nacional. Hay que fijarse bien en el lienzo para no perder ni una sola de las ondas humanas que van y vienen. No olvidarse de todos y cada uno de los esqueletos y calaveras, en número no superado por otro pintor español —cosa ya difícil—, que metidos en sacos o cajas, o resucitados por el poder del Juicio Final, se dan prisa en su mucho quehacer, acuciados por la muerte que desde el caballo —blanco—, almacén de huesos sacados de la última plaza de toros, muerta por los cuernos de la luna, en la arena desierta, no cesan de animar al macabro trabajo. Es tal la algarabía y bullicio mortuorio que los esqueletos, bien aleccionados, golpean a los pecadores con tibias y peronés como único instrumento eficaz. Y aparece lo importante: el concepto del pecado. Los siete pecados capitales, ni uno más ni uno menos. La lujuria es castigada a un coito sin carne; la avaricia se simboliza en el hombre viejo de la capa, usurero de pueblo, de esos que tienen casa con portalada, escudo ajeno y maderas cerradas en los balcones. Todos los siete pecados capitales tienen aquí su castigo; todos acaban en el gran saco del Camuñas español, que aguarda sin demasiada pena ni gloria la llegada de los hombres y de los niños. Nadie se salva de la hecatombe; ni la infancia con sus pecados mínimos. Solana no deja resquicio ni oportunidad. Si este cuadro quedara como resumen de una humanidad, ningún hombre que nos sucediera podía comprender que había habido mañanas azules ni jardines. Solana se convierte en el registrador de los fracasos, en notario de las desolaciones. El quiere que nadie se llame a engaño, y que exista la posibilidad de que le digan que ha engañado. La humanidad que presenta está fenecida, sin ocasiones de salvación. Sólo hay desesperanza; pero no aquella "desesperanza serena", que según Alfredo de Vigny, al fin francés, consideraba el estado ideal del hombre, sino la gran desesperanza sin necesidad y con estremecimiento horrorizado de saber que se escapó la redención. El cuadro es la gran terraza de la desesperación. Todos, viejos, mujeres, hombres y niños están desti-

nados al pudridero. El cuadro es un aviso tremendo para los pobres que suben peldaño a peldaño las salas del gran hospital de la Caridad.

Quien pintaba con los redaños del alma tenía que ser un estafado en el concierto de la pintura de su tiempo. No se podía transigir con quien había ilustrado los misereres y las letanías; con quien, por fin, había entrado a puñetazos en la gran historia de la pintura; con quien tenía que hablar con "El Greco" o Zurbarán para entenderse, o con Baltasar Gracián, aquel que en el púlpito leía cartas a sus feligreses recibidas desde el Infierno, o con el autor de las "Coplas del Provincial", o en última instancia, con aquellos que con los carteles del crimen a cuestas van abriendo los ojos a los vecinos de pueblos y aldeas, que al par que ven el mal fin de los pecadores y asesinos oyen aleluyas con música del romance de Don Gaiferos.

La bestial honradez del mensaje de Solana tenía que ser ignorada y él un estafado, a igual que lo fué en la literatura. Se le escatimó en vida gloria, estimación, dinero, aprecio, lugar y sitio. Se le estafó la fama que se le debía, y, por eso, otro gran engañado, de muy distinto modo, Eugenio d'Ors, le llamó en frase feliz "El gran estafado", tanto que ni siquiera conoció vivo que se le había concedido la Medalla de Honor que le fué negada tantas veces. Murió entre cuatro velas y entre cuatro personas. Su cuerpo muerto marchó, cerca de la amanecida, por la verbena de San Juan, camino de su casa; pasó entre los tiovivos, el tenderete de la mala o buena suerte, y el escaparate de la mujer barbuda y del niño de dos cabezas..., y al día siguiente, entre sus fieles amigos, pocos, muy pocos, su cuerpo bajó a la tierra mientras el sol se ocultaba por el desolado horizonte de las Ventas.

Manuel Sánchez-Camargo.
Miguel Angel, 4.
MADRID

OCHO POEMAS

DE

VENANCIO SANCHEZ MARIN

POEMA PARA MI HIJO

Si el mundo está cerrado por un muro,
tendrás que darle vueltas, cavilando;
tendrás que plantar árboles que crezcan,
que suban como hermosos globos verdes.

Si el mundo está cerrado como un patio,
tendrás que verlo todo por arriba;
tendrás que soltar pájaros que suban,
que sigan, como puedan, por el cielo.

Si el mundo está cerrado, tú no llores;
yo no quiero que llores junto al muro,
ni que dobles los hombros, golpeando,
inútilmente, puertas y ventanas.

Si el mundo está cerrado, lo que importa
es amar todo el aire de los patios,
es llenar todo el aire de canciones
que se escapen, volando, sobre el muro.

Si el patio está cerrado, lo que importa
es pintar las paredes de colores.
¡Qué bonitas se ponen las paredes
todas llenas de gritos de esperanza!

Lo que importa, si el mundo está cerrado,
si el patio está cerrado como el mundo,
es que un rayo de sol o una muchacha
te dé un calor pequeño como un hijo.

MUJER

Ella es como mi madre, tan hermosa
como mi madre o vuestra madre. Tiene
profunda la mirada, como si
no nos viera felices. Mira al cielo
sólo de tarde en tarde, pero el patio
se pone azul por dentro cuando reza.
Cuando lava la ropa se pregunta
por sus manos de niña o de muchacha
y no se reconoce en los espejos
partidos de los años y los hijos.
A veces, sin querer, escucha un pájaro
que canta en los tejados de la casa,
mientras gotea el grifo de la pila
y la cocina se le queda triste
como un patio sin sol. ¡Ay, vida y alma!
Estas cosas del mundo no le caben
en la pequeña bolsa de la compra,
pero confía en Dios, que siempre entrega
el jornal para el pan y la esperanza.

Ella es como mi madre, tan hermosa
como mi madre o vuestra madre. Enciende
una bombilla débil como el llanto,
en las habitaciones interiores,
y conoce en el peso de una almohada
si los hijos están enamorados.
Las vecinas que suben la escalera
participan entonces de su angustia,
tan fina como el aire de los patios
cuando hay ropa tendida y oreada
de ventana a ventana de la tarde.
Pero se ciñe al talle la tristeza,
como un sufrido delantal oscuro,
para atender las voces que demandan
agua caliente, o luz, o la comida.
Y no sabe si sólo son recuerdos,
o son nuevas historias que suceden,

o si es, sencillamente, que los hijos
necesitan llorar en otros brazos.

LOS PATIOS DE LA MUERTE

En los patios vacíos de la muerte
ya no hay ropa tendida ni muchachas
que den los buenos días. ¡Madre!, ¡padre!,
¿dónde están los vecinos de los patios?

Han crecido los muros del silencio
y se han cerrado todas las ventanas.
¿Quién rezará por mí, cuando la noche
apague hasta la última bombilla?

Dios mío, agranda el cielo que contemplo
desde el mundo pequeño de mi alcoba
y enciéndeme una luz en la mesilla
para que pueda trabajar mañana.

Me duelen los oídos de estar solo,
de contar los latidos de la muerte,
sin que nadie responda. ¡Madre!, ¡padre!,
¿dónde están los vecinos de los patios?

Si yo pudiera acariciar paredes
como a buenas vecinas, como a hermanas,
les pediría, humilde como un hombre,
un vaso de agua, un poco de ternura.

Pero estoy solo, humilde como un hombre;
cansado, como un hombre humilde y solo;
contemplando los muertos apacibles
de las fotografías de mi infancia.

Y nada veo, y nada veo sino
puertas cerradas, pálidos demonios,
ciudades de otro mundo... ¡Madre!, ¡padre!
¿dónde están los vecinos de los patios?

Dios mío, ven a hacerme compañía,
ven a sentarte al borde de mi cama,

que sólo soy un hombre, y tengo miedo,
y quiero hablar contigo de la muerte.

C I E G O

A nada encuentro el último sentido.
Voy mirándolo todo ciegamente,
palpándole el contorno indiferente
a las cosas, que ignoran mi latido.

Estoy oscuro, estoy descolorido.
Mi mundo, de tan ciego, es trasparente,
y su rayo me deja, de repente,
endemoniadamente dolorido.

Por esta galería sin salida
que mis ojos mineros van abriendo,
a golpes de una oscura y clara muerte,

voy sintiendo en los párpados la herida,
voy muriéndome a tientas, voy durmiendo
sin que un rayo me parta y me despierte.

LOS PRECEPTORES

Tal día como hoy, hace mil años,
entraron en mi casa los demonios
y se sentaron en las sillas. Antes
nos saludaron inclinándose. Eran
unos demonios muy ceremoniosos.

Pusieron sus sombreros de dos picos
sobre el tapete de la mesa, y, luego,
se arreglaron la barba ante el espejo
con un discreto disimulo. Olían
a cosmético y agua de colonia.

Comenzaron a hablar, y sus palabras,
como burbujas de colores, iban
colgándose en los brazos de la lámpara,

subiendo hasta la lámpara del techo
lentas, redondeadas y hermosísimas.

Mis padres, como tontos, como tantos,
estaban encantados con su música
y animaban al niño que yo era
—yo era muy niño aún hace mil años—
para que, de rodillas, viera el arte
con que desenlazaban sus corbatas.

En torno mío hicieron rueda, abriendo
el lustroso plumón de las levitas,
paseando la cola por la alfombra
y tendiendo las manos, que fulgían
de sortijas, de dientes y de lágrimas.

No quedaba ni un cuadro en las paredes
que ellos no señalaran con el dedo
puntiagudo y mortal, y no quedaba
cosa sin nombre que, al nombrarla ellos,
no se secara de brillante gozo,
de brillante dolor o de brillante
y desconsolador aburrimiento.

LA LUNA

Sé que voy a morirme, pero antes
levantaré mis patios hasta el cielo,
levantaré mis brazos hasta el cielo
para coger la luna y repartirla;
para coger la luna y repartirla
entre los que la miran desde abajo,
entre los que la miran sin que nunca
la tengan al alcance de los dientes.
Astro frutal para las hambres tristes
de los tristes vecinos de los patios
que miran a la luna porque es blanca,
porque es igual de blanca que el pan nuestro.

Sé que voy a morirme, pero antes
quiero coger la luna y repartirla.

Con un cuchillo hermoso como un rayo,
cortaré grandes rajas a la luna,
grandes rajas de luna que chorreen
por los pálidos pechos de los hombres.
Sé que voy a morirme, pero antes
daré una fiesta de final de vida,
una fiesta final de la esperanza,
una fiesta en que todos mis vecinos
se comerán la luna: pan del mundo.

Sé que voy a morirme, pero antes
tendremos que ponernos de etiqueta
para el blanco banquete de la luna;
tendremos que ponernos de etiqueta
así, como se ponen los señores:
todos contentos y de punta en blanco,
con las blancas levitas enlunadas
y las blancas chisteras de dos picos
y ocho blancos reflejos planetarios.

Sé que voy a morirme, pero antes
quiero coger la luna y repartirla,
quiero que en ella sacien mis vecinos
todas sus hambres tristes y mortales;
quiero ver cómo ríen mis vecinos
con su risa de grandes dientes blancos,
con su risa voraz y felicísima,
comiéndose la luna: pan del mundo,
pan tierno, corazón blanco del mundo
que se siente en los patios y en los pechos,
pero que nunca es nuestro ni se alcanza.

LOS PECES DE COLORES

Me río de los peces de colores,
de los pequeños peces colorados,
de los peces a rayas o lunares,
que mueven las caderas cuando nadan,
que toda la semana están nadando,
que los domingos nadan en las dulces
aguas sin sal, sin sol, de las peceras.

Me río de los peces de colores,
de los pequeños peces colorados,
los pececitos verdes y amarillos,
que han nacido bonitos sin remedio,
que se pasan la vida en el estanque,
que, si ven una miga o una amiga,
van con la boca abierta como peces.

Me río de los peces de colores
que dan la vuelta al mundo pequeñísimo
de su costumbre insípida y aguada,
que no salen del agua circundante
por miedo a que se enfríen sus narices
y que piensan que el mundo ya es redondo
porque mueren mordiéndose la cola.

Me río de los peces de colores
que no saben que existen peces grandes,
sedientos peces grandes de los mares
que beben agua amarga, agua salada,
agua de sangre fría como el llanto,
y calan en los fondos submarinos
buscando, sin cesar, algo en las algas.

Me río de los peces de colores
que no saben que existen peces grandes,
peces gordos, temibles tiburones
con dos filas de dientes y un cuchillo
mortal como la risa de un demonio,
que sacian su apetito devorando
cadáveres de peces sin espina.

Me río de los peces de colores
que no saben que existen peces grandes,
peces audaces, ágiles delfines
que aman la dura libertad del mar
y no toleran límites de acuario,
baños de espuma, leves trasparencias
de piscinas verdosas y rosadas.

Me río de los peces de colores
que no saben que existen peces grandes,

hermosos y escamados nadadores,
brillantes como rayos de luz muerta,
de baja luz herida, malherida,
que, igual que yo, resbalan y se ríen
de los bonitos peces de colores.

PATIO PRIMERO

Era un patio tan nuevo como el tiempo,
con un estanque en medio de la vida.
¡Qué hermosura de patio! Las ventanas
daban al sol y estaban siempre abiertas.

Daba gusto salir a los balcones,
bajo un toldo de luz, a ver los muros,
a ver los verdes muros vegetales
tan tiernos de color y tan bien hechos.

Yo me llamaba Adán, recién casado,
recién llegado al patio y sus dominios,
y merendaba amor todas las tardes
con mi mujer, ya lo sabéis, con Eva.

Una levita de aire trasparente
me daba empaque de señor del mundo
y hasta el portero, un tigre bondadoso,
me entregaba las cartas en bandeja.

Entonces todo el año era un domingo
bello como el permiso de verano,
como una vacación inacabable
sin temor de volver a la oficina.

Las vecinas, las fieras cariñosas,
me decían "adiós" o "buenos días"
cada vez que salía de paseo
con mi mujer, ya lo sabéis, con Eva.

Excusadme, vecinos, si no os cuento
por qué perdí aquel patio y su hermosura,

y por qué vivo ahora en esta casa
con derecho a cocina y a tristeza.

Pero, por eso, hoy pierdo los tranvías,
y pierdo la esperanza, y voy al fútbol,
y leo en los periódicos que el hombre
terminará comiéndose la luna;

y llego a la oficina, tarde siempre,
y me pagan mi sueldo, nunca pronto,
y os hablo, rencoroso, desde lejos,
igual que si no fuésemos hermanos;

y veo, cuando miro a todo el mundo,
todo un mundo de patios de vecinos,
y comprendo que no hay solución para
el problema mortal de la vivienda.

Excusadme, os lo ruego nuevamente.
Me acuerdo de aquel patio y su hermosura
y no puedo reír. Y estoy llorando
con mi mujer, ya lo sabéis, con Eva.

PENAL DE OCAÑA

(DIARIO DE UNA ENFERMERA)

(*Fragmentos*)

POR

MARIA JOSEFA CANELLADA

....

16 diciembre.

Hoy empalmo noche y día en el Hospital.

Falta gente que atienda a los heridos. El pobre Ramón, el de la cama 8, que no puede moverse, lleva más de ocho días sin lavarse la cara.

Yo barro, limpio, reparto comidas, ayudo en las curas. Y los obuses caen bien cerca. Pero, ¿que otra cosa podría hacer yo? ¿Cruzarme de brazos acaso?

Rafaela, mi compañera de hoy, es de lo más inaguantable. Nadie resiste más de un día a su lado sin regañar con ella.

No hace más que hablar, y revolver, y ordenar. Pero a mí no me importa. ¿A qué vengo yo aquí, más que a trabajar, a trabajarme?

¿Qué haría yo si no me embalara en esta actividad desenfrenada? Stajanovista me llaman ya en el Hospital.

Además, Rafaela come, a hurtadillas, todo lo que puede coger, y con eso de que es de las antiguas del Partido, y con bastante cara dura, trae a su Jaimito a cenar todas las noches a la Sala. Y hasta se lleva calcetines y pañuelos limpios.

Yo me he hecho cien veces mis cargos y otras cien llego a la misma conclusión: hay que resistir. Hay que vencer todo esto con espíritu. Hay que sobrevivirlo. Algún día Dios querrá mandarnos su paz, y yo podré decir entonces:

«Ayudé a mis hermanos. Ayudé a los que sufrían. Resistí el frío, el olor a sangre, a pus, a fenol, todo junto.

¡Señor, Señor, Tú mi ayuda ahora y siempre!

Aquí me tienes, Señor, ¿yo también fuí roja?

....

15 enero.

Ha ingresado una mujer herida que perdió a su marido en la voladura de un polvorín. Ella no lo sabe todavía, y tiene un niño de pocos días.

Como hoy no hay mucho que hacer, subo después de la comida a pasearle al sol de la terraza.

Es esmirriadito y feucho, y le queda en la frentecilla el vello del feto todavía.

Los muchachos de la Sala me gastan bromas, me llaman «madrecita», me dicen tonterías, de las que no hago caso; pero, completamente en serio, me parece que en mi vida me sentiré tan contenta como hoy con este monigotillo en los brazos. Es tan menudo, tan frágil, tan sin peso...

Le llaman Paquito, pero no se bautizará nunca, porque su madre es una pobre roja infeliz.

Hoy, mientras lo paseaba, entré en las galerías del piso 1.º, donde están los lavabos, y le eché agua con el hueco de mi mano.

Francisco, Juan, Arturo, Miguel..., como todos los míos; la letanía de todos mis nombres. Y cada nombre era ya una oración. Nadie lo supo. Le eché poquita agua, porque estaba muy fría y el crío lloraba desaforadamente.

Por la noche, cuando salí a buscar los periodicos para la Sala, me llamaron en la calle. Eran Miguel Angel Arriola y José Granados, que paseaban por la calle de Alcalá, ¡hacía tan buena noche!

Me quedé un buen rato mirándolos sin conocerlos. Su voz era la misma, pero tenían los dos algo raro y no me parecían ellos. ¿O era el asombro que se había parado encima de mis ojos?

No acertaba a marcharme, y fué Miguel Angel el que me empujó suavemente hacia la puerta.

Hacía rato ya que todos mis heridos esperaban que les sirviera la cena.

* * *

Traducimos «Os Luisiadas» Miguel Angel y yo. Voy temprano a su casa, antes de entrar en el Hospital. Es un modo de escaparse un ratito de la guerra.

Nos aislamos un poco de todo, pero no podemos dejar de oír los obuses continuamente.

Hoy cambiamos impresiones. ¿Entrarán? ¿No entrarán? Estamos completamente de acuerdo en una cosa:

Tenemos que estar forzosamente con los nacionales, porque nuestra civilización es—querámoslo o no—cristiana, porque tenemos un pasado, una cultura que es cristiana y de la cual no podemos prescindir.

Sería preciso que hubiera un corte, una solución de continuidad en la Historia, que se acabara por completo todo y que volviera a aparecer el hombre de nuevo para llegar al Comunismo. Rusia sí lo pudo hacer porque es un pueblo reciente.

Me parece que Miguel Angel Arriola se escapa de los «veinte millones de idiotas» que decía el profesor M. que formamos España.

....

23 enero.

El Director nos reunió a todas las enfermeras, nos hizo un pequeño discurso sobre disciplina y sobre otras cosas más. Nos dijo que estábamos militarizadas y que debíamos obedecer todas como si fuésemos una sola.

Nos habló de los camaradas de las trincheras que van a morir, y avanzan. Nos dijo la enorme obra que tenemos que emprender en Ocaña.

Es aquello una fábrica de matar hombres; yo lo he visto. Y tenemos que levantar allí un Hospital de Sangre. Además, aquí no podemos seguir porque diariamente caen obuses en la casa, ya lo sabéis vosotras.

A mí no me convenció mucho lo de la obediencia. Pero, ¿qué hago yo si me quedo? ¿Qué haría yo si me quitaran este ajetreo de vida en que estoy metida?

A Arturo igual le puedo ayudar desde allí. A Juanillo, en cuanto pueda, me lo llevo. Quizá aquello esté más calmado que el Madrid de los obuses. Y Ocaña no está lejos. Me voy.

* * *

Vinieron unas ambulancias que se llevaron a todos los heridos. Dirigía la evacuación una señora extranjera, ya mayor, que yo no había visto nunca, con una falda escocesa. Y la obedecían unos muchachotes altos y rubios que levantaban las camillas en vilo como si no pesaran nada.

Me queda una visión rápida y última de aquel trajín de toda

la mañana. Trastos viejos, sillas rotas, mesas cojas, se van amontonando en el centro de una sala.

Los muebles que valen van también a Ocaña.

Unas mujeres revolviendo polvo y trapos sucios.

El viaje, en un autobús de dos pisos, como los de la Universitaria.

Se hizo larguísimo el viaje. Las carreteras están cortadas y hay que rodear.

La gente joven derrocha humor. Todos llevan abundantes maletas y ríen y charlan.

Pero todos tenemos un poco la inquietud desvelada de avanzar sin saber a dónde.

* * *

Llegamos de noche al Penal. No hay luz y todo queda en suspenso hasta que veamos y podamos instalarnos.

Solamente podemos apreciar que el edificio es enorme porque atravesamos patios inmensos.

Todo negro, sucio, destartalado.

Vemos unas cuantas salas grandísimas, que serían domitorios o talleres de los presos.

Aumentó mi malestar y mi terror, como si todo aquello se me cayera encima, al ver que hay rejas de hierro en todas las puertas y ventanas.

Antes de que se acaben las pocas velas que tenemos hay ya colchones y mantas tirados en el suelo.

No nos desnudamos. Cenamos un poco de carne de bote, fría. Y mis compañeras alborotan todavía mucho tiempo, tirándose almohadas y cosas de colchón a colchón en la oscuridad.

Yo no puedo dormir de desasosiego, de frío, de ganas de volverme a Madrid, de miedo de todo aquello.

Quiero madrugar mañana para ver el pueblo.

¡Qué bien suenan toda la noche las campanas de los pueblos desconocidos!

En cuanto hubo una pequeña claridad del día me lancé fuera, a explorar. Hace un frío horroroso.

El Penal, tan grande, está vacío. Me aventuro por escaleras que no conozco y no encuentro a nadie.

No puedo salir al pueblo como quería porque hay verjas de hierro gruesas, dobles o triples, a la entrada.

Rastrillo primero, Rastrillo segundo.

Todo cerrado y desierto.

Desde una de las garitas altas vi salir el sol, temblando de frío, y desde mi altura descubrí torres viejas de iglesias y alcotanes que alborotaban en las torres.

Hay aquí debajo una huerta grande con almendros llenos ya de yemitas nuevas.

Y lejos, sin nieblas, claros montes azules. Todo quieto y frío.

* * *

Esto es una verdadera catástrofe. Hay que hacer de esto un Hospital, es verdad, pero ¿por dónde empezar?

Tenemos ya una ficha militar cada una, igual que un soldado más. Y el abandono de servicio se pena como la huída del soldado de su trinchera.

Trabajaremos siempre de dos en dos, que las salas son enormes. Matilde Parga y yo hemos pedido la sala 4.ª en recuerdo de la última que tuvimos en Madrid. Pero queremos que sea siempre la nuestra, que para eso la vamos a organizar nosotras.

Dos muchachitas del pueblo, sin nociones siquiera de lo que puede ser la higiene, nos la dejan. Y se van dolidas y tristes. Ellas mismas se habían cosido dos tiras de paño rojo sobre la manga, en cruz.

El personal todo queda despedido y el Director procesado por haber dejado llegar las cosas a tal extremo.

Hay que empezar, sí, sí, y tenemos muchos ánimos, pero ¿por dónde se empieza?

Lo primero es quitar verdaderos montones de basura acumulados debajo de las camas.

Los heridos no tienen sábanas. Están a raíz sobre los colchones, que no son colchones, sino las colchonetas de los presos, sacos de una paja apelotonada y áspera que huele muy mal. Exactamente a cuadra.

En muchos sitios el olor es insoportable. Y se curaba sin esterilizar nada.

No hay agua en la sala, pero tenemos dos cubos.

Un camillero de la puerta me da una cuerda vieja y ya tenemos con ella dos hermosos estropajos.

El agua habrá que subirla del piso bajo a cubos. Pero antes de empezar a fregar hay que raspar con una lata toda la porquería.

Hace un frío inaguantable, y nos queda como perspectiva el

empalmar la noche de guardia con el día de trabajo cuando lo acabemos.

....

25 enero.

De acarrear cubos de agua escaleras—tan grandes, tan amplias—arriba, tengo los pies empapados.

Pero hoy es un gran día. Me inunda de gloria la bata sucia un sol brillante que se cuela por entre las rejas de nuestra sala. Anotaré este momento, que abre en mi vida nuevos caminos.

Se lo diría a todas las mujeres del mundo, a las que no saben qué hacer y a las que pierden su tiempo en pequeñeces.

¡Ah! Esta gran alegría de hoy, que está hecha, sólidamente trabada, de contenido inexpugnable. Tiene como base toda la seguridad de la ciencia y toda la seriedad de un descubrimiento cabal. Es el paso de lo que está en las nieblas de lo incierto a lo que se puede tocar y palpar.

Se frota, se frota. Se aprietan los músculos. Y, al cabo de toda una mañana, rompe el gran contento que hoy desborda por encima de mi cabeza:

Primero es el agua espesa, negra, dudosa de ser agua. Luego, la maravilla de la espumilla blanca en el agua helada. Y, por fin—colmo del milagro, inesperado y seguro asombro cierto—, brota el color rojo de las baldosas oscuras, poco a poco, decidido y casi brillante.

* * *

No hay luz. Mientras arreglan la instalación tenemos un candil de petróleo en la sala, un candil que da mucho humo y muchas sombras fúnebres. Está nevando.

Hemos entrado a saqueo en el almacén y hemos requisado las chaquetillas de paño gris de los presidiarios.

El último descubrimiento es que tendré que cortarme el pelo casi al rape, porque no es sólo gangrena lo que ha invadido el Hospital.

Cuando me tiro, vestida, encima del colchón, en esta celda grande con barrotes y cerrojos enormes, completamente rendida de fatiga, pienso con todo rigor que no me queda ninguna diferencia con los condenados a trabajos forzados.

Rafaela andaba todavía haciendo tonterías, en pijama, en me-

dio del dormitorio; creo que imitaba pasos de baile de una actriz, no sé cuál, cuando las sirenas de alarma sonaron en el pueblo. No me muevo siquiera.

Empezaba a dejarme invadir por ese suave calorcito de las agujetas bien ganadas y no salgo en la desbandada general.

Prefiero sortear la posible bomba desde aquí a romperme, con toda seguridad, las narices por las escaleras oscuras.

* * *

Paso la mañana subiendo a la sala, con mi compañera, las camas y mesitas llegadas de Madrid, y la tarde, fregando de nuevo los pisos, que van estando más vistosos.

Aún no hay platos ni cucharas, ni funciona el comedor, pero hoy nos reparten unas ricas judías calientes en los platos de lata de los presos. Cada persona se friega su cacharro con arena y empezamos a descubrir un lado cómico en las cosas. Todos, hasta los señores médicos, llevamos la chaquetilla gris de paño burdo de los presos. Todos iguales. Y se ha hecho corriente el tratamiento de «Camarada presidiario».

Desde mañana tendremos mujeres del pueblo que vendrán a hacernos la limpieza, y una nube de cerrajeros y albañiles han empezado a arrancar las rejas y a pintar de blanco todas las paredes de la casa.

En uno de los patios de atrás se van quemando, en una gran pira, los malolientes colchones de los presos.

* * *

Paso miedo de verdad la noche entera.

En el piso de arriba, aislados de toda la vida del piso principal, quedan unos cuantos gangrenosos graves, que no se evacuaron porque se van a morir muy pronto.

Es lo que nos queda de la leyenda de terror que cundía en el Penal cuando llegamos.

Sentí sus gritos y sus quejidos desde la guardia de mi noche y acaban de llenármela de miedo.

Me pongo a escribir a alguien por hacer algo, por entretenerme, por no pensar en lo que tengo a mi alrededor.

Desde mi miedo negro escribo a Miquel Angel Arriola, tan grande, tan fuerte, tan comprensivo. Sólo con acordarme de él se me va pasando aquella angustia seca de la garganta.

Entró Julita Seseña a buscarnos, deshecha, llorando a mares. Julita es de las recién ingresadas, y le han dado la guardia de los gangrenosos, arriba.

Quiere irse, grita, llora. Quiere marcharse a Madrid esta misma noche, a su casa.

Ella no sabía que ser enfermera era esto.

—Te cambio la guardia, Julita. Dame los guantes.

Me besó, me estrujó. Lloraba.

—No olvidaré nunca el favor tan grande que me haces, nunca.

Pero lo que no olvidaré yo nunca es el espanto hecho olor que respiro toda la noche con estos pobres condenados, mientras el viento negro golpea sordamente todas las puertas del Penal.

El pobre francés de mi sala se muere. Tiene parálisis porque un tiro le atravesó la medula y tiene, además, pulmonía.

Le pongo aceite alcanforado. Se agrava por momentos. Tengo que llamar al médico de guardia, pero ¿dónde encontrarlo? Hay que atravesar kilómetros de salas y patios para llegar a las habitaciones de los médicos, que se están instalando en los pabellones de la entrada, antes vivienda del Director y empleados de la cárcel. No encuentro a nadie. Me apura llamar en el cuarto del Jefe de mi equipo y me subo conmigo a un practicante que encontré.

No me sirve de nada. No sé qué hacer yo, pero tampoco él sabe nada. Ni siquiera le entiende al pobre francés. Yo sí que le entiendo: quiere que le pongan unas ventosas. Pero ¿dónde encuentro yo vasos pequeños en toda la casa?

En Farmacia, que ya tiene un cartel a un lado del patio grande, no encuentro a nadie. Tardé mucho tiempo en lograr que me dieran un poco de mostaza.

Luego tuve que correr con todas mis fuerzas desde la sala 2.ª, donde está la única estufa que hay, hasta mi sala. Me pegué con el borde de una puerta contra la frente; me hice daño y seguí corriendo. La cataplasma llegó horrorosamente fría.

El pecho del francés hierve en un resuello ronco.

—On dirait une mitrailleuse...

Yo le veía morir sin poder hacerle nada.

—J'étouffe, ma petite!

Y los médicos no venían nunca.

Al acabar mi guardia por la mañana me dediqué a buscar al Jefe de mi equipo. Se enfadó muchísimo cuando le dije que el pobre francés estaba muy desatendido y que se moría.

—Es que no puede hacérsele nada.

—¿Nada ya?

—No. Sólo complacerle.

En vez de irme a dormir me volví a ver al francés. Sí, hay una cosa que le gustaría mucho: esa fruta deliciosa de Levante.

Habla despacito, marcando bien las sílabas, porque no puede de otra forma o porque quiere que le comprenda bien.

Me conmovió aquel deseo de naranjas en el pobre extranjero moribundo y me lancé corriendo hacia la plaza del pueblo.

Volví con los brazos cargados y le levanté una pirámide olorosa y amarilla encima de su mesita. Me pagó con una mirada húmeda de todos los agradecimientos. Aún me pidió que le ayudara a moverse en la cama y apenas podíamos cambiarle de posición la otra enfermera y yo. Es muy corpulento y debe de estar hinchado.

Volví a verle a mediodía, cuando bajé a comer. Estaba muy postrado y me pidió que le buscara un portamonedas viejo que guardaba en un bolsillo del tabardo.

No había probado las naranjas, y le costó mucho tragar un poco de zumo.

Eran las naranjas. Era toda la alegría que cantaba allí encima, las dichosas naranjas, lo que me hizo saltar las lágrimas.

No acerté a traducir una mirada rarísima que tenía cuando me vió limpiarme.

Cuando llegué a mi guardia, por la noche, acababan de llevarle al depósito. Pensé que acaso alguna niña francesita fuese huérfana sin saberlo. Tenía aire de un buen burgués, padre de familia. No tenía documentación.

Encima de la mesita quedaban, junto a las pobres naranjas, las tarjetas de visita de unos compañeros de Brigada, dos galletas sobadas, agujas prendidas en un papel, un ovillo negro con las primeras capas muy sucias, el portamonedas negro y viejo con unos céntimos franceses dentro.

* * *

Llega un momento en la vida en que la simplificación se hace necesaria. Hay que reducir todo a lo imprescindible. Encerrarse en un mundo pequeño y propio. Lo más, lo más, dejar alguna ventana...

Puede ser que esto no tenga nada que ver con la guerra. Puede ser que sea solamente el cumplirse esta gran ley de las

cosas vivas: cuando las condiciones del medio son poco favorables el ser se enquista y la vida latente espera mejores tiempos.

A mí me va ahora muy bien con el caparazón aislante de mi bata blanca.

Lo mío, mi vivir de hoy: un clavo donde colgar la bata en un dormitorio común, una muda que se lava por turno en el lavabo, una maletita chica bastante usada. Dentro, unas cartas, mi pluma, este cuaderno y dos libros: mi «Biblia» y una «Eneida» con su traducción francesa yuxtalineal.

Conservo estos dos libros con el mismo mimo que ponía Robinsón en su tesoro.

Y el pelo corto, a lo chico, y mi reloj apretado en la muñeca huesosa.

Nada más. Ni unas tijeras siquiera para cortarme las uñas. Cuando las necesito empleo las curvas del carro de curas, las limpio luego, y ya está.

La semana que hay suerte tengo para mí un hermoso trozo de jabón verde.

Puedo emplear las duchas del quirófano, y cuando el tiempo esté más caliente, me bañaré en el depósito de riego de la huerta. Voy allá casi todas las mañanas.

Hay que buscar algún pichón para el 25 de mi sala. Está a punto de morir, ha caído en gracia a los señores médicos y le dejan que pida de comer lo que quiera.

Junto al pozo de la huerta han florecido los almendros. No tengo calendario. No sé en qué día vivimos. Quizá hoy mismo, en alguna isla de paz que guarde el mundo todavía, se publique algún libro bueno que llene de luz las almas.

Hace mucho frío, pero debe de ser la primavera ya, porque al ver esta mañana los almendros en flor he sentido la responsabilidad honda de ser yo la generación nueva.

Hoy por hoy, todo mi afán es el profundizar lo más posible en este sentido de desprendimiento, de lucha contra el egoísmo que es la guerra en cada uno de nosotros.

¿Qué importa hoy que mi capote militar de la guardia de noche tenga sus piojos? Hoy hay almendros en flor, ¿sabes, Miguel Angel?

María Josefa Canellada.
Colonia Urbis.
MADRID

COLETTE O EL HAMBRE DE VIDA

POR

VICENTE TUSON

A Felicienne, una mujer a quien no conozco.

En un ejemplar de *La vagabonde* que ha caído en mis manos he visto —escrita con una letra nerviosa— la dedicatoria siguiente: "*Comme toi, elle aimait les choses jusqu'à oublier que c'étaient des choses*". Y debajo la firma: "*Félicienne*". Sea quien sea Félicienne, esté donde esté, a nadie mejor que a ella puede ir dedicado este artículo, porque quizá no se ha dicho nada tan definitivo sobre Colette como esa deliciosa dedicatoria.

Hoy en España se lee poco a Colette. Las traducciones de sus obras fueron relativamente abundantes en el primer tercio del siglo, a medida que iban apareciendo en Francia. Luego se fueron haciendo más escasas y hoy apenas se siguen publicando en español. Con todo, Colette no puede perder su lugar para el lector español más inquieto, que se seguirá acercando a ella —¡tanto mejor!— a través de su propio idioma. ¿Y qué significa Colette para los que fueron descubriendo sus obras hace años o para los que las redescubren ahora?

Ante todo, Colette significará la disección de la pasión amorosa en todos sus aspectos: el nacimiento del amor, en *Le blé en herbe;* la busca de la voluptuosidad, en las novelas de la serie de *Claudine* o —sobre todo— en *L'ingénue libertine;* el desengaño, en *La retraite sentimentale* o en esa obra maestra que es *La vagabonde;* el ocaso del amor, en *La naissance du jour,* en *Chéri...*

Para otros será Colette aún más: la profundizadora en el alma femenina, en su totalidad, o la confesión de una vida inmensamente rica, inagotable.

Colette —en fin— será siempre la incomparable estilista que sabe juguetear con el lenguaje a un juego de vida y muerte —mejor: sólo de vida— con una movilidad y un dominio de la palabra casi omnipotente.

Sin embargo, por debajo de estos aspectos distintos —¡tan importantes en sí!— hay algo que lo abarca todo. La obra entera de un escritor —según una idea ya generalizada— tiene un centro, arranca de una intuición primaria que determina la perspectiva personal del autor,

su "visión del mundo". Si esto es así, la intuición central que motiva la obra de Colette es ésta: *El universo como fuente del goce de los sentidos,* el universo como fuente de "volupté", esa palabra que se repite una y mil veces a lo largo de sus páginas.

El centro de esa "volupté" está, desde luego, en el amor. Pero no sólo consiste en él. No se agota en él. Al contrario; para Colette, que fracasa en su encuentro con el hombre, la experiencia amorosa conduce a la insatisfacción. La clave del alma de Colette es un *hambre de vida* mucho más amplia que el hambre de amor. El amor será sólo anécdota —la anécdota más importante, si se quiere— de ese hambre vital.

Entre todos los aspectos de la obra de Colette nos ha atraído siempre, de forma especial, su penetrante mirada a todo un mundo de cosas insignificantes, de animales, de flores, de insectos; su sensibilidad para la naturaleza no concebida en amplios paisajes, sino en lo mínimo. Ese amor a las cosas, *a lo elemental;* ese pequeño, bullente y cálido universo de sus obras, es quizá —en nuestra opinión— lo que de una forma más elocuente, y a la vez más personal y más honda, puede ejemplificar su hambre de vida, su visión del mundo como fuente de júbilo diario.

De vuelta del amor, cuando el corazón pesa extrañamente, Colette se refugia en las criaturas elementales. "Yo quiero —dice— escribir libros tristes y castos, donde no haya más que paisajes, flores, pena, orgullo y el candor de los animales encantadores que se asustan del hombre."

Desde la primera página suya salta a nosotros una desusada sensibilidad. Y una sensibilidad *encarnada.* Hasta cuando mira las cosas más pequeñas, hay en su mirada un enorme río de sensualidad que lo impregna todo. Como primer motor de su obra, los sentidos —agudizados hasta el máximo— adquieren un señorío casi tiránico: "Sentidos, señores intratables, ignorantes como príncipes de antaño, que no aprendían más que lo indispensable: disimular, odiar o mandar." (*Ces plaisirs.*)

Colette ha llegado a una verdadera lírica de los sentidos, en la que cada imagen, cada sensación, tiene una fuerza propia, un lugar exacto, importante —necesario, diríamos— en su universo literario.

Desde su infancia, Colette era un alma nerviosamente despierta y sensible a todo como una balanza de precisión. Observación minuciosa. Sentidos en tensión, atentos a la menor variación de su alrededor, al menor latido. Mirada inquieta que se clavaba en el menor detalle del jardín o de la habitación. En *La Maison de Claudine,* al describir la biblioteca de su padre, nos dice: "Hace tiempo que olvidé el autor

de una enciclopedia vestida de rojo, pero las referencias alfabéticas indicadas en cada tomo componen aún indeleblemente una palabra mágica: *Aphbicladiggalhymaroidphoresbstevanzy.*"

Su madre le concedía el amanecer como recompensa... Y ella salía de su casa a las tres y media de la madrugada el día feliz en que lograba que la despertase. Toda Colette está ya en esa niña —tal como se retrata en *Sido*— que marchaba hacia el bosquecillo con los sentidos alerta —"mis labios, mis orejas, mi nariz, más sensible que todo el resto de mi cuerpo"— y que encontraba el deleite inédito del "encuentro con la primera brisa que llegaba, el primer pájaro, el sol aún ovalado, deformado por su eclosión". Sólo volvía a casa tras haber probado, en dos manantiales escondidos, el agua que sabía a hoja de roble y el agua que tenía gusto de hierro y tallos de jacinto. "Sólo al hablar de ellos —dice— deseo que su sabor me llene la boca cuando todo se acabe y que pueda llevar conmigo ese trago imaginario."

Toda Colette está ya ahí, efectivamente. Y ella misma nos lo dice. Como una dicha que a pocos les está reservada, ella ha conservado de su infancia "el don de emocionarse con una intensidad que el tiempo apenas disminuye" (*L'entrave*), Y su infancia estará presente en toda su vida. "Hay instantes de debilidad —nos confiesa en la misma obra— en que breves recuerdos ópticos, muy antiguos, contrastes de luz y sombra, bastan para entreabrir un corazón..."

También Colette —lo vemos— va *"en busca del tiempo perdido"*. Pero no —como Proust— para encontrarse a sí misma en una búsqueda angustiosa, sino para renovar una y cien veces las sensaciones, los momentos jubilosos; para colmar su ansia de goce, que no sacia con el instante presente, sino que necesita acumular a ese instante el escondido deleite de muchos instantes vividos otros días.

Su vida es inagotable. Ella lo siente así, y esto hace que apenas salga de sí misma en su obra. Sus recuerdos son —más que algo vivido— algo *vivo,* caliente en cada momento. Los ejemplos acudirían en torrente. Leemos: "He conocido después varios veranos cuyo calor, *tal como lo noto si cierro los ojos,* es el de la tierra agrietada entre las espigas de trigo y bajo la sombrilla de la patinaca silvestre..." *(Sido).*

Y es que otro de los puntos de que hay que partir al hablar de Colette, *su fabulosa capacidad de vida.* Nos lo demuestra esa vivencia del recuerdo, esa necesidad de ir hacia el pasado para resucitar el tiempo perdido, para que ningún tiempo —ninguna vida— pueda perderse para siempre. Esa inmensa vitalidad es también, a fin de cuentas, lo que motiva, desde los abismos de lo biológico, lo que ve-

níamos llamando su hambre de vida, lo que explica su visión del mundo.

Y nos aclara muchas cosas.

Ante todo, *su ansia de posesión.* Hay en Colette como un anhelo incontenible de hacer suya toda la creación. Su mirada no se limita ya a acariciar sensualmente las cosas: su mirada *se apropia* las cosas en la misma medida en que se entrega a ellas, como en el delirio de un amor violento. "Araño la tierra húmeda, la hierba de donde se retira la savia, con este pensamiento digno del primer hombre que conquistó su terruño: "Esta hierba es mía, y mía también la capa fértil de la tierra, la profunda morada del gusano, los corredores sinuosos del topo, y aún más: mía es la roca que nunca ha visto la luz y mía —si quiero— el agua prisionera y negra enterrada a cien pies, de la que beberé —si quiero— el primer trago con sabor de arcilla y herrumbre." *(La retraite sentimentale.)*

Pero Colette no sólo necesita devorar vida. Hay todo un mar de vida palpitante que sale de ella hacia el exterior e inunda todas las cosas. La mirada de Colette es *una mirada vivificadora.* En los animales se inventa una racionalidad. Es algo más que un recurso lírico: Es como un afán sobrehumano de encontrar un compañero, un confidente en todo lo que viva. El lector estará recordando, sin duda, la predilección de la escritora por los gatos, esa predilección que salva tan fácilmente la línea de lo ridículo y que llega a convertirse en símbolo en su novela titulada *La chatte*. Pero también podíamos recordar —aparte de páginas y páginas en todas sus novelas— ese delicioso libro que es *Dialogue des Bêtes.*

Esa mirada vivificadora llega a su manifestación extrema cuando, no ya los animales, sino las cosas, entran en su esfera palpitante. Colette dialoga también con las cosas —el viento, el árbol, la nube, la hierba— porque las cosas viven, escuchan, hablan desde que ella las mira. Y hasta a veces surge la cabriola deliciosa del humor cuando —en *Sido*— hace decir a su madre: "Mira cómo se parece ese pensamiento al rey Enrique VIII de Inglaterra, con su barba redonda."

Las cosas dejan de ser inanimadas: cobran un alma apasionada, una extraordinaria movilidad, se ponen a danzar, se mezclan unas con otras, se confunden. Y si el estilo de Colette nos asombra por su riqueza exorbitante es porque las cosas se agolpan atropelladamente en su pluma, como si se disputasen el honor de ser nombradas primero.

Ante su paso, la naturaleza entera se pone de puntillas como para entregarse a ella, como para plegarse jubilosamente a su apetencia sin límites. Y nada de lo creado quedará fuera de su sed insaciable. Qui-

zá nada como unas palabras en las que habla de su madre —tan exacta a ella en muchas cosas— puedan ilustrarlo mejor: "Su gran palabra: "¡Mira!" significa ¡Mira la oruga peluda semejante a un osito dorado! ¡Mira el primer brote de la judía, el cotiledón que levanta sobre su cabeza un sombrerito de tierra seca...! ¡Mira la avispa que recorta con sus mandíbulas como tijeras un pedazo de carne cruda...! ¡Mira el color del cielo al atardecer que anuncia fuerte viento y tempestad...! ¡Mira de prisa!, ¡el capullo del iris negro está a punto de estallar! Si no corres irá más rápido que tú..."

Este entusiasmo vivísimo lo resume todo. Colette, una de las figuras más importantes de la literatura francesa contemporánea, es una sensibilidad sedienta de vida, para quien toda criatura —hasta la más elemental— es una fuente incontenible de júbilo. Por eso "*amaba las cosas hasta olvidarse de que eran cosas...*"

"TIEMPO" Y OTROS POEMAS

POR

CARLOS D. HAMILTON

I

TIEMPO

Pasada la raya del mediodía, el ayer fué sólo un prólogo.
Todo un futuro incierto, el relato del drama.
Y en otro tiempo, bajo de recién nacidas constelaciones,
con vuelo inaugurado, la saeta de mi tiempo.

Caminaron los mares mis raíces
muchas leguas marinas de esperanza.
Y bajo el fuego de soles extranjeros
la vieja sombra patriarcal cobijó hogares.

Viene el céltico nómada a mi encuentro
a clavar su semilla en las distancias.
En la isla de hierro y luz, mi ancla
se ase del sol frente a la mar amarga.

Tu firme devoción siempre a mi flanco
como una espada limpia. Los caminos
se desdibujan con angustia de luna en los insomnios.
Pero habrá de venir, en campos labrantíos,
el minuto certero de hincar,
como puñal vibrador en tronco fuerte,
nuestro tiempo de vivir.

(Nueva York, 1952)

II

ALBA TOSCANA

Sobre el valle de Ardenza,
un cementerio de estrellas (*). Se despereza
el día gris y apesadumbrado. El mar estira
unas aguas desteñidas y quietas.
El barco que llega raya el mar con su estela
de buril. Los pobres cerros no tienen

(*) Montenero, Italia: En los cementerios campesinos de la Toscana encienden por las tardes una luz en cada tumba.

sol. Ni puede el mar sonreir con
la risa de niño de la espuma.
Sobre el mar, una vela
leve y blanca: un recuerdo...
¿que viene o que se va?

III

REGRESO

Dos pájaros baten su camino cansado
hacia el peñón amigo
que pintaron de cal las aves limpias.
Atardecer callado y suave... ¡Lindo
atardecer en los cerros!
Atraviesa la chacra
el paso y la canción del inquilino,
que viene de soltar la yegua mansa
en el rastrojo de oro de los trigos.
La faena del campo
reposa en la recolección de las gavillas.
Y una sutil diafanidad desciende
sobre la mar crepuscular.
En medio a la quietud que abre largos paréntesis
de ensueño,
ágiles y calladas, hacia el fuego lejano
huyen las barcas viejas
de la mojada soledad de la playa.
Frío. Noche. Soledad. Mar y cielo.
De la caleta dormida,
hacia las angustias de alta mar,
salen las barcas viejas,
... ¡a esperar!

(Algarrobo, Chile)

IV

LA PERFECTA ALEGRIA

Bajo el frío lluvioso que enloda
las disparejas calles del barrio,
chapaleando en los charcos, donde un perro
hunde constelaciones de acacias,

esperamos tranvía: dos obreros,
una pobre mujer y yo, hermanados
bajo la lluvia sin reparo.

Un coche raudo y lujoso, al pasar negligente,
nos arroja agua y fango.
Sentí que nuestros pasos enlodados eran
felices como de evangelizante.
Los ojos a través del llanto de las cosas
miraban más puros y claros.

Y bajo el velo humilde de la lluvia
todos los rostros vi buenos e iguales...

(Santiago, Chile)

V

MI OLIVO

Mi olivo tiene alma
estremecida de pájaros.
El viento palpa su talle
y acaricia la plata
de su triste melena desatada.

Retorcido y cansado,
¡cómo da frutos suaves,
y entre grises sequedades
alarga lagos de luz su alma!

Olivo solo frente a mi ventana
sola. Encorvado de penas, plateado
de nostalgias, llena mi soledad
de cantos y de alas...

VI

ROMANCE DE LA NIÑA MADRE

Junto a la canción del agua,
bajo el perfume redondo
de los dorados naranjos,
mientras caen las estrellas

del jazmín de mi ventana,
tus breves manos puntean
sobre las batistas albas.
Tus labios, el bordoneo
ensayan de las abejas,
para cantarle a la niña
que hemos soñado despiertos.
Tendrá una leche de luna
a la luna de tus pechos
y un corazón como flor
que le bajará del cielo.
Los ojos grandes de pozo
bajo pestañas de helechos
y saleroso el andar
como junco del estero...
¡Y en el andar su camino
tendrá en la mano un lucero...!

VII

SAUDADE

A mi padre, que tendría noventa años.

¡Quién pudiera recoger en esta noche
el agua deshilachada por entre los dedos;
y juntar a los muertos olvidados
para verse en el agua de su espejo...!

Remanso de nochebuena en el aire
encandilado de estrellas,
con la infancia que se fué con el papá dormido
y con la infancia nueva que renace en los hijos.

¿Hubo un lejano ayer cuando era niño
hace leguas de siglos, en un mundo olvidado?
¿Es mi padre el que quiere a estos hijos
y la canción antigua ha encontrado su habla?

¿Es verdad que hay potreros de yuyo y alfalfa,
bordeados de álamos y la montaña al fondo,

con su nieve y austeridad que bendicen las tardes,
mientras la acequia riega la hortaliza y el boldo?

¿Es verdad que hay diversos Continentes
y que los usos amados no vuelven en los años?
Nadie me dijo nunca que los sueños dormidos
se quedan con nosotros con dolor sin engaño.

Estoy solo, escribiendo, con el hijo a mi lado.
¡Un año sólo y tanta luz en los azules ojos grandes!
Y me mira escribir y le entretiene
el teclear de la maquinilla de juguete.
El sueña con los trompos musicales y los monos de nieve
y el perrito que canta a Brahms si le tuèrcen
la cola, suave como caricia de madre.

Y mis raíces van tan distantes y tan adentro.
Y mi hijo es tan yo cuando yo era pequeño,
que me veo de ochenta años con la mirada de mi padre
y su silenciosa admiración burlona
de mis primeros versos.

Y todo es siempre lo mismo. En Limache o Manhattan,
en Santiago o Long Island. Comenzando una vida
a los cuarenta en tierra extraña,
lo mismo, enseñando un idioma extranjero
como quien recuerda lecciones de la infancia.

Y le leo los versos a mi hijo de un año
y se ríe, tal como se reía mi padre
de los versos que yo escribía a los once.
Y todo es lo mismo y tan distante.
Como si yo hubiera muerto y mi padre
tuviera de nuevo a su Charlie en su escritorio
lleno de risa tierna y todo el dolor por delante...

(Nueva York, 1954)

VIII

O T O Ñ O

En otoño no caen las hojas
—The leaves fall not in the Fall—...
Se agarran, erguidas y fieras,
en los cogollos inflamados
por el último ardor otoñal.
Oro y cobre de los olmos y encinas.
Roja llama, casi púrpura, de los arces dulces.
Roja llamarada, viva y ardiente, que se ofrece
vibrante al viejo sol otoñal.
Salvaje holocausto
de oro, cobre y llamas enardecidas.

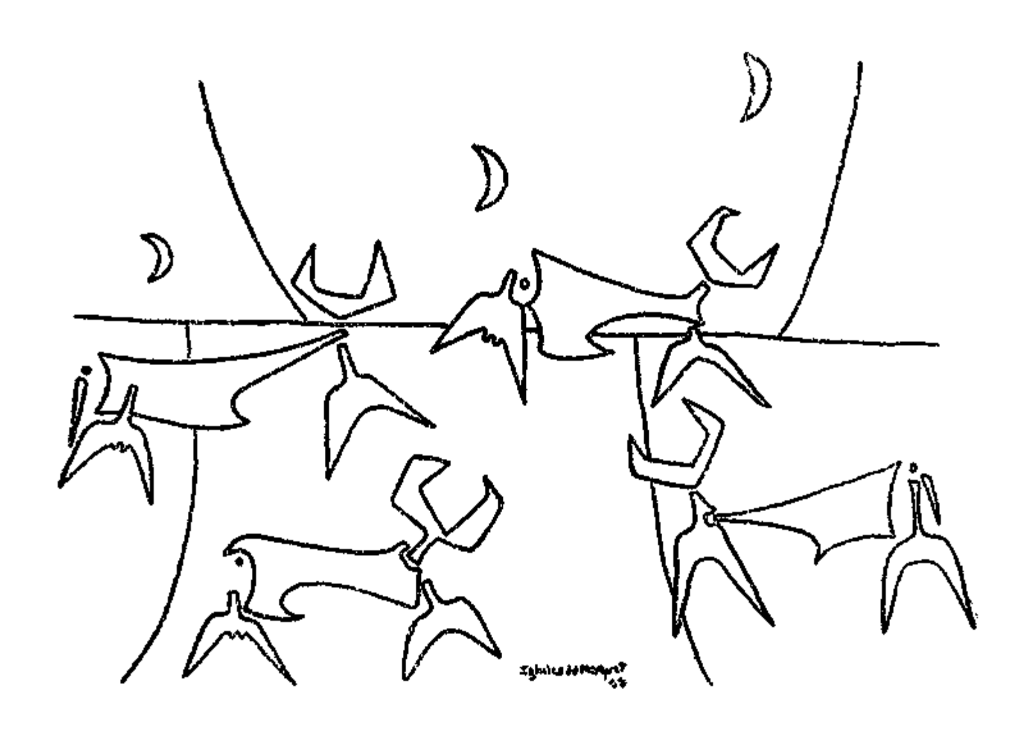
Viene el viento galante y las envuelve.
No caen las hojas. Se elevan y danzan
en extraños giros, arrobadas
por el beso loco del aire otoñal.
Vuelan aros y fuegos
del extraño ballet acrobático. Y las hojas,
finalmente rendidas, tienden
anaranjadas alfombras
a los pies diligentes del viento otoñal.

Un día, el Día de Difuntos,
a una secreta y subitánea consigna de la Noche,
en la que vagan brujas y mendigos
y esqueletos de Halloween...
—la noche del primer frío—,
se desnudaron todos los árboles del valle.
Sus ropajes de oro, cobre y llama,
yacen como despojos vanos bajo
la piedad inocente del rocío.
Y todos los árboles, en un claror desnudo,
están solos y negros,
quietos, callados, solemnes,
ateridos, vergonzantes,
en un rito de difuntos.

Hasta que venga la Nieve
y los penetre de blanco silencio
entre la palidez no hollada de los caminos.
Mientras hierve, bajo la entraña callada y dormida,
el estallido total
de la futura primavera...

(Valle del Hudson, 1957.)

Carlos D. Hamilton.
Vasar College, Poughkeepsie,
N. Y., U. S. A., 1958.



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

EL ARTIFICIO DE JUANELO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Ya no era la ciudad de los cigarrales capital del imperio español. Una pequeña villa, de oscura historia y sin importancia, pero con buenas aguas, saludable clima y honrados moradores, por la que siempre sintió Felipe II especial predilección, le había ganado la partida. Y con la instalación de la Corte en Madrid, la población toledana comenzó a declinar, viéndose obligados sus hábiles y renombrados artesanos (espaderos, bataneros, tejedores, batihojas, curtidores, guardamecileros...) a cerrar sus tradicionales industrias, trasladándolas a otras tierras. El éxodo fué tan pronunciado que, algunos años después, hacia 1617, decía el Ayuntamiento toledano a Felipe III en un memorial:

> "De calles enteras que había de freneros y armeros, vidrieros y otros oficios semejantes no ha quedado un solo oficial, pues no se hallará en la dicha ciudad un frenero que haga ni aderece un freno de caballo ni mula, ni un armero ni arcabucero; y sola una miserable tienda de vidrio ha quedado; y un mercado franco que tiene el martes de cada semana, con que se abastecía el lugar, por la pobreza y miseria de él no viene ya a ser de consideración, y lo que se llevaba a vender a él se lleva a Torrejón de Velasco y a otros lugares del señorío" (1).

Hasta las riberas del rumoroso Tajo, coronadas de sotos, huertas y jardines "con gran muchedumbre de árboles frescos y deleitosos" (2) parecían llamadas a perder el aspecto de amenidad que tan frecuentemente contrastaba con la permanente escasez de agua que sufría la ciudad.

Más, ¿quién podía quitarle gloria y fama a la inmortal Toledo? Atraídos por esa fama acudían a ella, en sus afanes de meditación o de aventura, los más preclaros ingenios de las ciencias y de las artes, manteniendo así con su presencia, viva y palpitante, la tradición que hacía de Toledo uno de los focos más característicos del espíritu hispánico. "Es en esta época —dice San Román— cuando "El Greco" pinta en la ciudad imperial, nace Rojas Zorrilla y residen allí Santa Teresa,

---

(1) Antonio Martín Gamero. "Historia de la ciudad de Toledo"; Toledo, 1862, pág. 1.008.

(2) Pedro de Alcocer, "Historia o descripción de la imperial cibdad de Toledo"; *Toledo*, 1554, f. X.—Francisco Pisa, "*Descripción de la imperial ciudad* de Toledo"; Toledo, 1605, f. 9 v.°

San Juan de la Cruz, Cervantes, Lope de Vega y Tirso de Molina, como luego residirán también Calderón de la Barca y Agustín Moreto" (3). Toledo, sede de la cultura ibérica desde los tiempos visigodos, no era ya "la más felice tierra de España" que conociera Garcilaso, pero conservaba intacto, estilizado, el ambiente de señoril intelectualidad que había hecho exclamar a la Reina Católica: "Nunca me hallo necia sino cuando estoy en Toledo" (4).

Razón tenía, pues, el huésped de un mesón llamado del Sevillano, al que, desde el Zocodover se llegaba bajando por el Arco de la Sangre de Cristo, cuando afirmaba con orgullo que aún era Toledo "una de las mejores y más abundantes ciudades de España. ¡Celebrada posada ésta! Los mozos de mulas se holgaban de llevar allí a sus amos, tanto porque en ella encontraban la más hermosa y zahareña fregona de los contornos, cuanto porque el posadero, con un asno famoso que decía poseer, "tenía siempre rebosando las tinajas y hecho un lago de agua la casa, con lo que los muleros no habían de llevar su ganado al río, sino que dentro de la casa bebían las cabalgaduras en grandes barreños" (5).

Lo que sucedía en el Mesón del Sevillano era, sin embargo, una excepción. En Toledo el agua era escasísima, no bastando para mitigar tal penuria la corta reserva de sus morunos algibes, ni la que en cántaros y ánforas, subiendo escarpados senderos a lomo de rocines y jumentos derrengados, se introducía en el recinto amurallado por las puertas de la ciudad, donde se vendía a razón de ocho maravedises la carga en verano y cinco maravedises en invierno (6). A las azudas que había en la Huerta del Rey y en otros lugares cercanos al río, bajaban con sus caballerías los azacanes, y a la sombra de la arboleda descansaban de su penoso trabajo. Nada suministra una imagen tan expresiva de esta especie de suplicio de Tántalo que soportaban los toledanos como la lectura de una relación del año 1561, describiendo la llegada a la ciudad imperial de Sus Majestades los Reyes Don Felipe II y Doña Isabel. Dice el anónimo cronista de la Reina, bajo palio de brocado, entró en Toledo por la puerta de la Herrería, donde se había levantado un vistoso arco triunfal, encima del cual "estaba una figura grande de busto que de una vasija echaba agua de sí.

---

(3) Francisco de B. San Román, "Los protocolos de los antiguos escribanos de la ciudad imperial"; Madrid, 1934, pág. 38.

(4) Melchor de Santa Cruz de Dueñas, "Floresta española"; Madrid, 1777, página 362.

(5) Cervantes, "La ilustre fregona".

(6) Estas cifras constan en un memorial inédito existente en Simancas (Obras y Bosques, Alcázar de Toledo), dirigido por los herederos de Juanelo a Felipe II, el año 1586.

y éste era el río Tajo con ciertas letras; de donde podemos decir que habemos visto al río Tajo sobre los muros de Toledo" (7).

Muy lejanos estaban los tiempos en que el desaparecido acueducto romano conducía las aguas que pródigamente manan de los cercanos veneros de los montes de Toledo. Se dice que los Reyes Católicos tuvieron el proyecto de subir agua del Tajo a la ciudad, abandonándose la idea al morir la Reina (8). Años más tarde, unos ingenieros alemanes parece ser que pretendieron sin éxito la misma obra. El Padre Román de la Higuera (1538-1611) afirma que "en tiempo de las Comunidades o poco antes se procuró subir agua desde las proximidades del puente de Alcántara a la plaza de Zocodover por conductos de hierro colado; al fin subió, mas era tan poca y tan grande la violencia con que el agua era subida que dentro de pocos días reventaron los conductos con extraño ruido, y así cesó aquella obra" (9). Esteban de Garibay da cuenta de que un artífice extranjero, criado del Conde de Nassau y aficionado a la mecánica, después de muchos gastos, consiguió, en 1528, impulsar un poco de agua por unas cañerías, desde los primeros molinos que había junto al puente de Alcántara hasta el Alcázar, si bien añade que "la obra cesó luego, así por haber la creciente del río llevado la torre y fábrica donde estaba en el agua la armonía suya, que era de unos mazos a modo de batán que, meneándolos la agua, la herían y azotaban de tal manera que a puro ímpetu la hacían correr por los caños arriba; como porque ningún género de metal bastaba casi para que los caños, por reforzados que fuesen, pudieren resistir la furia del agua" (10). Micer Andrea Navajero, que estuvo en España los años 1525 al 1528, como embajador de la República de Venecia, cuenta en el relato de su viaje y en sus cartas a Juan Bautista Ramusio, que al pasar por Toledo vió, a orillas del Tajo, restos de un antiguo ingenio con el que se sacaba agua del río y se abastecía la población, ingenio que, por encargo de Carlos V estaba tratando de renovar un individuo cuyo nombre no menciona (11). Y en un libro de recepciones del Monasterio de la Concepción Francisca de Toledo, que comienza el año 1496, se halló una nota manuscrita de un religio-

---

(7) "Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII", en *Bibliófilos Españoles*, tomo XXXII, Madrid, 1896, pág. 84.

(8) Así lo afirma el P. Andrés Marcos Burriel en una carta de fecha 13 de septiembre de 1755, dirigida a don Carlos Simón Pontero. Cfr. "Semanario Erudito", de Valladares; Madrid, 1787, tomo II, págs. 53-64.

(9) Gerónimo Román de la Higuera, "Historia eclesiástica de Toledo"; manuscrito núm. 8.192 de la Biblioteca Nacional, III, f. 121.

(10) Esteban de Garibay, "Compendio historial de Chrónicas"; Barcelona, 1628, tomo IV, pág. 259.

(11) Antonio María Fabié, "Viajes por España"; Madrid, 1879, págs. 254 y 371.

so, a la sazón Vicario de dicho Monasterio, que alude también a este fracasado ensayo en los términos siguientes:

> "Este mismo año de 1526 se comenzó a hacer la obra para subir el agua a Zocodover desde los molinos de Garci Sánchez, cabe la puente de Alcántara... Vinieron para eso oficiales de Alemania, que los hizo venir el conde Mascio, marqués de Zenete y camarero mayor del emperador, y después de comenzada la obra, para el gasto de élla, se puso muy recia sisa sobre tódas las cosas... Consistía esta invención en unos grandes mazos que, golpeando furiosamente el agua, la hacían subir por unos caños de metal con una violencia que todos los caños se rompían y no había materia bastante fuerte de que fundirlos, así es que duró muy poco este aparato" (12).

Se tienen también noticias de que, en 1562, Juan Coten, ingeniero de Utrech, y el maestro flamenco Jorge, trataron de hacer "ciertos ingenios para subir agua a la ciudad, que no tuvieron efecto" (13). No se sabe exactamente en qué consistieron estos ingenios, pero de los documentos alusivos a ellos que he examinado en el Archivo de Protocolos de Madrid y en Simancas, deduzco que se pensó en la instalación de una o varias bombas con sus correspondientes tuberías (14).

Algunas tentativas se habían hecho, por tanto, para resolver el acuciante problema que pesaba sobre Toledo. "Diversos arquitectos y excelentes artífices —dice Garibay— han tentado la obra con diversos ingenios y artes; pero ninguno ha surtido efecto, ni salido con su intención" (15). Para conducir el agua del Tajo desde las cercanías del puente de Alcántara hasta el Zocodover, había, en efecto, que obligarla a recorrer una distancia de 600 metros aproximadamente, salvando un desnivel de 80 ó 90 metros, cosa que no era hacedera con combinaciones más o menos ingeniosas de ruedas hidráulicas, tuberías y bombas de palanca, análogas a las que se ven en grabados de la

---

(12) Publicó esta nota Nicolás Magán, "Juanelo Turriano y el famoso artificio de Toledo", en *Semanario Pintoresco Español*, 1839, tomo I, 2.ª serie, páginas 229, 239 y ss.; véase también: Sixto Ramón Parro, "Toledo en la mano"; Toledo, 1854, tomo II, pág. 659.

(13) Así consta en una Real Cédula de 20 de octubre de 1570 (Archivo General de Palacio, tomo III, Reg. 3, f. 210 v.º—Idem, Libros del Alcázar de Toledo; Reg. 580, s. f.). Hicieron referencias a la misma Llaguno y Cean-Bermúdez en sus "Noticias de los arquitectos y arquitectura de España"; Madrid, 1829, tomo II, 246.

(14) El "Concierto sobre el agua que se ha de subir desde el Tajo a Toledo con el artificio de Juan Coten" figura en los protocolos correspondientes a los años 1560-62 del escribano madrileño Cristóbal de Peñalver (Protocolo número 434, fs. 599-606). Citó este documento Cristóbal Pérez Pastor en el volumen II de sus "Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas", tomo XI; Madrid, 1911, pág. 6, Doc. 21). En Simancas (Obras y Bosques, Alcázar de Toledo) se conservan también varios papeles alusivos a esta obra.

(15) Garibay, *loc. cit.*

época, pues tales eran, sin duda, los mazos y batanes a cuya "furia" se refieren los escritos anteriores.

Un día, por los años de 1563, llegó a Toledo "un rarísimo arquitecto llamado Juanelo, de nación lombardo, que era el que para el Emperador Don Carlos, había hecho aquel maravilloso relox de la ciudad de Milán, sin segundo" (16), y que entonces, ya próximo a la senectud, ostentaba el título de Matemático y Relojero Mayor de Su Majestad. Habló el lombardo, sin convencer al decepcionado vulgo de sus largos estudios, merced a los cuales había ideado una máquina elevadora de agua que se proponía instalar cerca del lugar donde tantos otros artífices habían fracasado. Afirmaba Juanelo Turriano que su máquina era completamente distinta de las que hasta entonces se habían ensayado y que no podía fallar; que sobre la forma de subir el agua a Toledo el meditaba ya antes de venir a España, como consecuencia de las conversaciones que sobre el particular había mantenido con su amigo y protector el marqués del Vasto, y que el difunto emperador Carlos V conocía también su proyecto por habérselo expuesto repetidas veces, cuando ambos se retiraron al Monasterio de Yuste. Mucho debió batallar el artífice con las autoridades toledanas; mas a la postre, obtenida autorización y ayuda de costa de Felipe II, se le permitió emprender la construcción de sus ingenios, con los que logró, tras grandes esfuerzos, captar las aguas del río y elevarlas al Alcázar.

Así nació el artificio de Juanelo. Y los toledanos quedaron atónitos al contemplar los suaves y armoniosos movimientos de aquel acueducto maravilloso que "monte arriba y saltando rocas" —es frase de Ambrosio de Morales (17)— hacía subir las aguas del Tajo a lo más alto de la ciudad imperial.

* * *

Un proyecto tan atrevido como el que Turriano llevó a la práctica con sus ingenios hidráulicos no es de extrañar que se viera envuelto en un ambiente de cosa maravillosa. Los escritores contemporáneos, haciéndose eco de ese ambiente, nos han dejado elocuentes muestras del entusiasmo que provocaba el "artificio de Toledo" —octava maravilla del mundo, según se decía entonces—, cuya fama adquirió tales proporciones que se hacían viajes a Toledo con el único objeto de contemplarlo. Las exornadas alusiones o admirativos relatos de poetas, novelistas y viajeros, que a este respecto podrían traerse a colación, son abundantísimos, y aunque la falta de conocimientos mecá-

(16) Garibay, *loc. cit.*

(17) Ambrosio de Morales, "Las antigüedades de las ciudades de España"; edic. T. Benito Cano, tomos IX y X de la continuación de la "Crónica General de España" de Florián de Ocampo; Madrid, 1792, IX, 330-41.

nicos de sus autores hagan que, en general, esas referencias sean técnicamente inexactas, no por eso pierden su interés, ya que ponen al descubierto la impresión que en las almas dejaban los movimientos de aquellas gigantescas máquinas, impulsadas por la corriente del río. Puede decirse, por otra parte, y sin incurrir en hipérbole, que pocos personajes de la época fueron tan festejados por los literatos como lo fué Juanelo, circunstancia ésta muy significativa, pues —como ha hecho observar Ortega y Gasset— una de las cosas que mejor revela la idiosincrasia de los hombres famosos es la figura de su fama mientras vivieron (18).

He recogido a continuación algunas de las citas más interesantes que conozco, sin pretender con ello, desde luego, agotar el tema, dada la reiteración con que nuestros escritores de los siglos XVI y XVII, en prosa o en verso, unas veces en serio y otras en broma, calzaban el coturno para dedicar elogios o chanzas al popularísimo artífice cremonés (19).

Así, el maestro José de Valdivieso, parangona los movimientos del artificio con los de un reloj, cuando en su "Sagrario de Toledo" dice:

Del lombardo Juanelo atento mira,
El artificio que por sí se mueve,
Como reloj que con sus ruedas tira
De cadena que el agua clara bebe.
Que en brazos sube, y al subir se admira,
Porque al Alcázar a llegar se atreve.
Y apenas los umbrales regios toca,
Cuando ser se promete de la boca (20).

Cervantes, en "La ilustre fregona", hace mantener a Carriazo y Avedaño, que se encuentran en la posada del Sevillano de Toledo, el diálogo siguiente:

—Conviene—dice Carriazo—que mañana madruguemos, porque antes que entre la calor estemos ya en Orgaz.

---

(18) Ortega y Gasset, "Papeles sobre Velázquez y Goya"; Madrid, 1950, página 60.

(19) Son tan abundantes las citas a Juanelo y a sus obras contenidas en nuestra literatura clásica que recopilándolas se podrían llenar infinidad de páginas. Una pequeña parte de ellas fueron recogidas por Luis de la Escosura ("El artificio de Juanelo y el puente de Julio César", en *Memorias de la Real Academia de Ciencias,* tomo XIII, 2.ª parte, Madrid, 1888, págs. 53 y ss.), Luis Montoto y Rautenstrauch ("Personajes, personas y personajillos que corren por tierras de ambas Castillas", 2.ª edic., Sevilla, 1921-22, II, 71-2), Miguel Herrero García ("Ideas de los españoles en el siglo XVII"; Madrid, 1928, págs. 358-60) y Francisco Rodríguez Marín (edic. crítica de "La ilustre fregona"; Madrid, 1917, págs. XIX y ss.).

(20) Joseph de Valdivielso, "Sagrario de Toledo"; Barcelona, 1618, libro XXIII, pág. 427.

—No estoy en éso—responde Avedaño—porque pienso antes que desta ciudad me parta ver lo que dicen que hay famoso en ella, como es el Sagrario, el artificio de Juanelo, las Vistillas de San Agustín, la Huerta del Rey y la Vega (21).

Lope de Vega cita también en varias de sus comedias el artificio de Toledo. En "El arenal de Sevilla", por ejemplo, dice así:

Préciese de su edificio
Zaragoza eternamente,
Segovia de su gran puente,
Toledo de su artificio,
Barcelona del tesoro,
Valencia de su hermosura,
La Corte de su ventura,
Y de sus almenas Toro (22).

Parecida es la referencia que encontramos en "El amante agradecido":

Veré Valencia que es bella,
Y desde allí iré a Madrid,
Pasaré a Valladolid
Que ya está la Corte en ella.
En Salamanca veremos
Amigos con quién oí
La gramática, y de allí
A Toledo volveremos.
Veré la Iglesia mayor,
De Juanelo el artificio (23).

En "El castigo del discreto", dice Pinabel a Teodora:

Tu puedes
Mirar lo que hay en Toledo,
Conforme a lo que yo puedo,
Para que servida quedes.
¿Quieres que traiga una fragüa
De sus espadas famosas,
O las ruedas ingeniosas
Del artificio del agua
Acaso para la fuente? (24).

Y en el acto primero de "La gallarda toledana", comedia que Lope dedicó al pintor Francisco Pacheco, un criado llamado Lara, aludiendo al amor que su amo siente por cierta dama, dice:

Recelo
Que ha de pedir de Juanelo

(21) Cervantes, *loc. cit.*
(22) Biblioteca Autores Españoles, tomo XLI, pág. 530.
(23) Cit. por José Camón Aznar en "Citas de arte en el teatro de Lope de Vega"; *Revista de Ideas Estéticas,* tomo III, 1945, pág. 125.
(24) Cit. por Ricardo del Arco y Garay en "La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega"; Madrid, 1942, pág. 40.

Otro segundo artificio;
Desde Toledo a Madrid
Sus ojos han de abrasar.

Alusión que con análogo motivo hace la misma dama en el acto tercero:

Esto basta para indicio
De vuestro engaño, advertid
Que habéis pasado a Madrid
De Toledo el artificio (25).

Finalmente, en la primera silva de "El laurel de Apolo" encontramos esta bellísima poesía en la que, sin mencionar a Juanelo, alude el Fénix de los Ingenios a la famosa máquina toledana.

Si por claros varones
Soberbio presumiste,
Laurear la cabeza
Oh! Rey de ríos, venerable Tajo;
Ahora es más razón que la corones
Por una insigne y celestial belleza.
Y si del alto Alcázar pretendiste
Tus olas igualar al fundamento,
Desde las urnas de tu centro bajo
Con más razón por las escalas sube,
Bebiendo de ti mismo como nube,
A dar cristal deshecho al edificio,
En cuyo frontispicio
Pueden bañar las aves alemanas
Las negras alas en las ondas canas (26).

El tema de esta composición es, como puede verse, análogo al que poetizó Luis de Cernúsculo y Guzmán en los tercetos siguientes:

Allí está el artificio, invención rara
Que con gloria inmortal ganó Juanelo
En esta edad de premios tan avara.
Allí parece que hasta el alto cielo
Quieren llegar con curso desusado
Las claras aguas, desde el bajo suelo;
Y paran en el alto y encumbrado
Alcázar, cuya altura y fortaleza
Sirve de adorno al sitio relevado,
Donde se representa la realeza
De la imperial Toledo, pues en ella
Está, cual la corona en la cabeza (27).

(25) Lope de Vega, "Parte catorze de las comedias de..."; Madrid, 1620, páginas 59 y 74.
(26) "Obras no dramáticas de Lope de Vega"; *B. A. E.*, tomo XXXVIII, 190.
(27) Estos tercetos forman parte del manuscrito de la Biblioteca Nacional número 4.100, fs. 12-16. Fueron publicados por Jerónimo López de Ayala y Alvarez de Toledo en su discurso de recepción en la Real Academia de la Historia, titulado "Toledo en el siglo XVI, después del vencimiento de las Comunidades"; Madrid, 1901, pág. 221.

Luis de Góngora, en una poesía dedicada al Tajo, ensalza "el extraño artificio, en España más sonado que nariz con romadizo" (28). Y en su comedia "Las firmezas de Isabela", cita el mismo Góngora hasta tres veces a Juanelo.

En el acto segundo de dicha comedia dice el poeta cordobés por boca de Camilo:

No al Tajo fué tan violento
Ese insigne cremonés,
(Que cazos le dió por piés
Para buscar su elemento,
Y para que, tributario,
Pague al Alcázar Real
Sus reales de cristal
En bolsas de mármol Pario) (29).

En el mismo acto segundo, otro personaje, Violante, exclama:

Juróme, y no sin lágrimas, Marcelo,
Que sobre la corona de este muro
Al Tajo le vería antes seguro
Dorar estrellas, salpicando el Cielo,
Que me dejase un hora, y ya recelo
Porque es el artificio de un perjuro
Ingenioso más que el de Juanelo (30).

Y en el acto tercero, dos viejos mercaderes de Sevilla y Granada, de paso por la ciudad imperial, dialogan en esta forma:

GALEAZO.—*¿Qué edificio es'aquel que admira el cielo?*
EMILIO. —*Alcázar es real el que señalas.*
GALEAZO.—*¿Y aquél, quién es, que con osado vuelo*
A la casa del Rey le pone escalas?
EMILIO. —*El Tajo, que hecho Icaro, a Juanelo,*
Dédalo cremonés, le pidió alas,
Y temiendo después al Sol el Tajo,
Tiende sus alas por allí debajo (31).

En un romance de autor desconocido que publicó Miguel de Madrigal en su "Romancero general", un pastor a orillas del Betis llora al "dorado Tajo ausente", diciendo:

Ay cristal del Tajo,
Que con murmurio entre arenas,
Vais regando amenos sotos
De agradable primavera.

---

(28) B. A. E., tomo XXXII, pág. 522. Las citas de Góngora al artificio de Juanelo han sido reseñadas por Herrero García, *ob. cit.*, pág. 360.

(29) Luis de Góngora, "Obras poéticas", publicadas por "The Hispanic Society of America"; New-York, 1921, tomo I, págs. 394-5.

(30) Ibídem, tomo I, 415.

(31) Ibídem, tomo I, 424.

Hasta do bates los muros
De aquella ciudad soberbia,
Tan celebrada en el mundo
Por tu artificio y nobleza,
Que entre peñas levantada
De inexpugnable firmeza
Y de torres coronada,
Compites con las estrellas (32).

En otro romance de Tirso de Molina, donde el agudo mercedario hace la consabida mofa del Manzanares, se lee:

Su Troya burlesca os llama
Hombre sutil y de ingenio,
Sin que su artificio envidie,
Los del Tajo y su Juanelo (33).

Y en la jornada segunda de la comedia "El yerro del entendido", de Juan de Matos Fragoso, dice Hormigo a Porcia, refiriéndose a una canción que interpretan los músicos:

Es una letra extremada,
De primorosa invención,
Que hace de una palabra
Dos, que, repartida en ecos,
Del uno en otro retratan
A los cazos de Juanelo
Que suben arriba el agua (34).

Otra curiosa referencia al artificio de Juanelo la encontramos en Baltasar Gracián. Este, que debió ver las máquinas de Juanelo en los últimos años de su funcionamiento, se refiere a ellas en "El Criticón". Argos contesta a las preguntas que el joven Andrenio le hace a la vista de Toledo, en la forma siguiente:

—¿Qué ciudad es aquella que tan en punta parece que amenaza al cielo?

—Será Toledo que a fianzas de su discreción, aspira a taladrar las estrellas, si bien ahora no la tiene.

—¿Qué edificio tan raro es aquel que desde el Tajo sube escalando su Alcázar, encaramando cristales?

—Ese tan celebrado artificio de Juanelo, una de las maravillas modernas (35).

Mas no todo iban a ser alabanzas. El mordaz humorismo de los españoles, tan dado a ridiculizar con una frase ligera o con un gesto

(32) "Segunda parte del Romancero General y Flor de diversa poesía", recopilado por Miguel de Madrigal; Valladolid, 1605, págs. 31 y 31 v.°

(33) Tirso de Molina, "Cigarrales de Toledo"; Colec. Espasa-Calpe, Madrid, 1942, II, 92.

(34) B. A. E., XLVII, 269; cit. por Herrero García, *ob. cit.*, págs. 359-60.

(35) Baltasar Gracián, "El Criticón"; Madrid, 1664, I, 157-8.

mimético los esfuerzos mejor intencionados, hizo blanco de sus vayas, muchas veces, a Juanelo y a sus obras. Por eso el socarrón Quevedo, siempre atento a las reacciones del alma popular, cuando en cierta ocasión pasó por Toledo camino de la Torre de Juan Abad, le dedicó estos versos:

Vi el artificio espetera,
Pues con tantos cazos pudo
Mecer el agua Juanelo,
Como si fueran columpios:
Flamenco dicen que fué,
Y sorbedor de lo puro:
Muy mal con el agua estaba
Que en tal trabajo la puso (36).

Juanelo no era desde luego de Flandes —había nacido en Cremona en los últimos años del siglo XV o en los primeros del XVI—, pero el sagaz cojo le cuadró muy bien en sus jocosos versos llamarle flamenco, en sentido peyorativo, y, por consiguiente, borracho, dada la fama de excelentes bebedores que pesaba sobre los flamencos.

No se crea, sin embargo, que el autor de "Los sueños" tomó siempre a chacota la obra de Juanelo. En "El Buscón", por ejemplo, cuando Don Pablos relata que yendo por el camino de Alcalá para Segovia se encontró, pasado el Torote, con un pobre loco, caballero en macho de albarda, da cuenta de su desatinada conversación en estos términos:

No ví en mi vida tan gran orate. Decíame que Juanelo no había hecho nada; que él trazaba ahora de subir toda el agua del Tajo a Toledo de otra manera más fácil; y sabido lo que era, dijo que por ensalmo. ¡Mire vuesa merced quién tal oyó en el mundo! Y al cabo me dijo: Yo no lo pienso poner en ejecución si primero el rey no me da una encomienda, que la puedo tener muy bien, y tengo una ejecutoria muy honrada (37).

Tampoco el "Cisne de Najerilla", Esteban Manuel de Villegas, cuando en sus eróticas ataca desaforadamente a Lope de Vega, puede evitar la correspondiente alusión festiva al artificio:

Guisa como quisieres la maraña
Y transforma en guerreros las doncellas,
Que tú serás el cómico de España.
Verás que el histrión mímico en ellas
Gasta más artificios que Juanelo
En el subir del agua con gamellas;
Hasta que aparador hace del cielo
El cénico tablado, que ha servido
De oscuro lupanar o vil martelo (38).

---

(36) Quevedo, "Itinerario de Madrid a su Torre"; B. A. E., LXIX, 209.
(37) Quevedo, "Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos"; B. A. E., XXIII, 499.
(38) Esteban Manuel de Villegas, "Las Eróticas y traducción de Boecio"; Madrid, 1774, I, 328.

Menciona también varias veces a Juanelo en tono humorístico Lupercio Leonardo de Argensola. En una epístola dirigida a "Don Juan de Albión, desde Lérida, cuando vino de Alemania la Emperatriz María", dice:

Y por más arcaduces que a Toledo
Sube el agua Juanelo, su linaje
Le cuenta desde Tubal en un credo (39).

Alusión que repite el mismo poeta en un satírico y poco limpio soneto titulado "Contra la poesía":

Después que viste Amor jubón de raso,
Calzón de tafetán o terciopelo,
Ha bajado de rumbo el dios de Delo,
Y el interés c... en el Parnaso.
Boscán, Petrarca, Ercilla, Ariosto y Tasso
Comen el artificio de Juanelo;
Dejó en un bodegón su ferreruelo
Por dos puestos de vaca Garcilaso.
Pegaso lleva cargas al molino,
Y aquellas nueve hipócritas o Musas,
Fundaron un burdel en Lombardía,
Si de esta suerte anda la poesía,
Y no mudas, Belardo, otro camino,
De ser mozo de espuelas no te excusas (40).

En un pasaje de la "Vida de Don Gregorio Guadaña", escrita por Antonio Enríquez Gómez, se dice que la abuela de aquel poseía el secreto de un agua tan excelente que la mujer más estéril se hacía fecunda en los primeros tres vasos. "Gustaban mucho —añade— las cortesanas de este agua, porque era destilada por unos arcaduces de tal artificio, que mal año para el de Juanelo" (41).

En un romance anónimo de mediados del siglo XVII, titulado "Fin de la cortesana", se lee:

La Chaves que hizo en Segovia,
Sin artificio ni ingenio,
Un mes que se batió el cobre,
Mil reales, juntando medios;
Y la que en Toledo supo
Sin la costa de Juanelo
Llevar agua a su molino
Con los mismos instrumentos (42).

---

(39) B. A. E., XLII, 268.
(40) Este soneto fué publicado por Foulché-Delbosc en "Pour une édition des Argensolas"; *Revue Hispanique*, 1920, XLVIII, 372.
(41) B. A. E., XXXIII, 258.
(42) B. A. E., XVI, 582.

Y Salazar de Mendoza, al comentar un pasaje del historiador francés Thou (Thuanus), en el que deja volar su imaginación acerca de las relaciones entre Felipe II y el príncipe Don Carlos, y llama al relojero francés Luis de Fox "maestro de las obras de El Escorial y autor de la máquina con que subió el Tajo a la parte más eminente de Toledo" (43), no pudiendo dominar su justa indignación se expresa en estos regocijantes términos:

> Preguntado el Tuano cómo supo lo demás y cómo vinieron a su noticia estas patrañas, dice se las contó un Luis de Fox, arquitecto natural de París, maestro de las obras de San Lorenzo el Real de El Escorial y autor del acueducto de Toledo... Veremos ahora quién fué Luis de Fox... Fué un criado de Juanelo Turriano, natural de Cremona, en Lombardía, único fundador y autor del insigne artificio de Toledo. Servíale Luisillo de sonarle los fuelles de la fragua que tenía para esta gran máquina. En San Lorenzo el Real no ha habido arquitecto que se llamase Luis de Fox. Los principales fueron Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. Un albañil hubo que se llamó maese Luis, que dicen era francés. Este pudo ser y por esto llamarse "architector". Masón se llama el albañil en Francia, y así se pudiera llamar y no arquitecto (44).

Son también frecuentes las alusiones al aspecto un tanto tremebundo que debió tener Juanelo, y a las misteriosas habilidades de que se le creía capaz. En una sátira, verbigracia, de principios del siglo XVII, recogida por el licenciado Pedro Arias Pérez, un personaje recita las medidas que pensaba tomar en un gobierno, tàn imaginario como el de Sancho en la ínsula de Barataria, diciendo entre otras agudezas:

Tuviera para barbones,
Que traen cabezas lampiñas,
Algún Juanelo de barbas,
Que se las tuviera arriba (45).

En la comedia de Alvaro Cubillo de Aragón, "El señor de buenas noches", un personaje llamado Porcia, imitando tal vez las andaduras de aquel famoso androide llamado el "hombre de palo", que Juanelo construyó para la diversión de los toledanos, dice:

El descuido has de alabar
En la gala; que no es gala
El aseo puntual
De acanalar el sombrero
Con uno y otro alamar;

---

(43) Jacobo Augusto Thou, "Historiarum sui temporis"; París, 1606-9, II, 413.
(44) Pedro Salazar de Mendoza, "Origen de las dignidades seglares de Castilla y León"; Toledo, 1618, f. 167.
(45) Pedro Arias Pérez, "Primavera y flor de nuevos romances"; Madrid, 1662, f. 17 v.°

Traer peinado el cabello
Y muy zanquiluengo andar,
Hecho Juanelo de ligas (46).

Y en "La mayor hazaña de Carlos Quinto", donde Diego Jiménez de Enciso relata la vida del Emperador en Yuste, el gorrón Lucas se expresa en parecidos términos:

Los galanes de este tiempo,
Que siendo todos mosquitos,
Quieren parecer tinajas,
Vistiéndose de embutidos.
Las damas siempre Juanelos
Que suben con artificio
Los muslos a las muñecas,
Siendo sus piernas dos pinos (47)

Otra comedia donde también se habla del artificio de Juanelo es "La famosa toledana", de Juan de Quirós, en cuya jornada segunda dos embobados villanos, que visitan por primera vez la ciudad imperial, exclaman:

1.° *¡Pardiós que es encantamiento*
Ver del agua el artificio!
2.° *¿Cómo pudo bastar joizio*
Para hazer tal estromento? (48).

Hasta un entremés cantado o mojiganga inspiró a Luis Quiñones de Benavente el artificio de Juanelo. Se titula "El mago", y a él pertenecen estos versos:

¡Afuera! que vá saliendo
El artificio del agua;
Un pasadizo por dónde
Tajo visita al Alcázar.
....
El agua viene recia:
Donde el rodezno anda,
La máquina se mueve
De bombas y cucharas;
Las unas ván subiendo
Cuando las otras bajan;
Desde el profundo abismo
A las esferas altas
Van recibiendo unas
Lo que las otras vacian,
Hasta que el agua viene
A dar en el Alcázar (49).

---

(46) B. A. E., XLVII, 153.
(47) Diego Jiménez de Enciso, "La mayor hazaña de Carlos Quinto"; Valencia, 1765, pág. 31.
(48) Cit. por Rodríguez Marín, *ob. cit.*, pág. XXII.
(49) Emilio Cotarelo y Mori, "Colección de loas, jácaras, bailes y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII"; Madrid, 1911, página CCXCIII.

Con toda su disparatada comicidad hay que reconocer que Quiñones de Benavente, en este entremés, fué quien mejor acertó a describir los movimientos del artificio de Toledo. Si se prescinde, en efecto, de las "bombas" a que alude, inexistentes en la realidad, y de la inexactitud que supone llamar "rodezno" a la rueda hidráulica que movía el conjunto —rueda que era vertical y no horizontal como supone dicha palabra—, las evoluciones de los bailarines, con sus cazoletas en la mano, se asemejaban mucho a lo que hacía la máquina de Juanelo.

Para disparates los que se leen en una loa o discurso de principios del siglo XVII, donde se habla de todo lo divino y lo humano, sin olvidar por supuesto al pobre Juanelo. Dice así el desconocido autor de esta loa refiriéndose a unos imaginarios sucesos:

> ... quedó tan enfadado el obispo Turpín, que se mandó echar una ayuda de zumo de rábanos y caldo de caracoles, la cuál fué causa de que Apuleyo se convirtiere en asno, los griegos viniesen sobre Troya, y nuestra obra de cantería tuviese en sí la misma confusión que la torre de Babel, donde los que no fueren ciegos podrán ver (por artificio de Juanelo y arte de Antonio de Lebrija) representar una quinta esencia de espíritus, tal que en penas de purgatorio de ellos se pueden contar por castellano y de ellos por guarismo (50).

En este camino de las alusiones burlescas en torno a Juanelo Turriano, es obligado detenerse en las conocidas locuciones figuradas "huevo de Juanelo" o "huevo de Colón", locuciones ambas utilizadas vulgarmente, y admitidas por la Real Academia, con el significado de "cosa que tiene, al parecer, mucha dificultad, y es facilísima después de sabido en qué consiste". La supuesta agudeza de poner un huevo de pie tal vez tuvo su origen en aquella habilidad que Juanelo demostró en la resolución de problemas mecánicos, siendo de resaltar que los escritores contemporáneos no atribuyen, por lo general, dicha agudeza al descubridor de América, sino al mecánico cremonés. Los españoles del siglo XVII decían "el huevo de Juanelo", como hoy decimos "el huevo de Colón" (51). Veamos algunos ejemplos.

En el acto segundo de la comedia de Calderón de la Barca "La dama duende", Doña Beatriz, que conducida por Doña Angela, ha entrado subrepticiamente en la habitación de Don Manuel, por una alacena movible, pregunta asombrada:

> *Otra duda.*
> *¿Cómo es posible que alabes*
> *De tan entendido, un hombre*
> *Que no ha dado en casos tales*

(50) "Rimas del incógnito", publicadas por Foulché-Delbosc en *Revue Hispanique*, 1916, XXXVII, 402.
(51) Montoto, *Loc. cit.*

En el secreto común
De la alacena?

A lo que responde Doña Angela:

¿Ahora sabes
Lo del huevo de Iuanelo,
Que los ingenios más grandes
Trabajaron en hacer;
Que en un bufete de jaspe
Se tuviera en pié, y Juanelo
Con solo llegar y darle
Un golpecillo, le tuvo?
Las grandes dificultades
Hasta saberse lo son;
Que sabido, todo es fácil (52).

En dos comedias de Agustín Moreto "No puede ser el guardar una mujer" y "El lindo Don Diego", se utiliza también la expresión "huevo de Juanelo", con el significado que queda dicho. En la primera, la escena es parecidísima a la de "La dama duende". La sirvienta Manuela, ante las dudas que asaltan a su dueña Doña Inés, de que el criado Tarugo pueda cumplir la promesa que le ha hecho de traer a su presencia a Don Félix de Toledo, dice —refiriéndose al citado Tarugo— para tranquilizarla:

El sabe más que Merlín,
Y ya tendrá su desvelo,
Hecho el enredo a esta hora;
Y estas cosas son, Señora,
Como el huevo de Juanelo (53).

Y en "El lindo Don Diego", criado y señor (Mosquito y Don Juan) hablan así:

MOSQUITO. —*Con que tú puedes tratar*
De tu boda a tu placer,
Porque él, por encondecer,
No ha de querer imprimar.
DON JUAN.—*Sí, mas no halla mi desvelo*
Modo de verlo logrado.
MOSQUITO. —*Pues verlo aquí ejecutado*
Como el huevo de Juanelo.
Tú con tu prima has de hacer
Que un favor no te recate (54).

No son éstas las únicas veces que en la literatura española se habla del "huevo de Juanelo". El Duque de Estrada, por ejemplo, en la "His-

(52) B. A. E., VII, 175.
(53) B. A. E., XXXIX, 199.
(54) B. A. E., XXXIX, 358.

toria de su vida", escrita por él mismo, al describir el coruscante ambiente poético de la Corte de Felipe III, dice:

> Admitiéronme en la Academia del Conde de Saldaña, donde asistían los más floridos y sutiles ingenios de España: Lope Félix de Vega Carpio, fénix de nuestra España, piélago de la poesía, y de quien han llenado sus vasos nuestros cisnes españoles... Tal ha sido nuestro Lope, a quien se debe el haber ampliado, enriquecido, ornado y recamado nuestra lengua castellana con tan varios colores y conceptos, sucediendo a los demás lo que a Juanelo, príncipe de las artes, con el huevo sobre la fábrica del artificio, que callo por ser tan vulgar (55).

Y el ya mencionado Baltasar Gracián, en el Discurso III de su "Agudeza y arte de ingenio", dice que hay tres clases de artificio: agudeza de concepto, agudeza verbal y agudeza de acción; citando como ejemplo de esta última, el "huevo de Colón o de Juanelo" (56).

* * *

La descripción más completa que ha llegado a nosotros del artificio de Juanelo, redactada por un testigo presencial, es la del erudito cronista cordobés Ambrosio de Morales, pues aunque también se refieren a él Luis Hurtado de Toledo, Baltasar Porreño, Luis Zapata, Rodrigo Méndez Silva, Agustín de Rojas, Ambrosio de Salazar, Luis Cabrera de Córdoba, Enrique Cock, Jehan Lhermite, Federico Zucaro, Vincenzo Scamozzi, Pablo Gallucio, Juan Blaeu, Famiano Estrada, Jacobo Masen, Pero Sánchez, Antonio Yepes, Alessandro Lamo, Lorenzo Vander Hammen, y otros varios escritores, así como numerosos viajeros extranjeros del siglo XVII que visitaron Toledo (Alejandro Tassoni, César Oudin, Martín Zeiller, François Bertaut, Gaspard de Monconys, Otto Sperling, Luis Núñez, Antoine Jouvin, Louis Coulon, Antonio María Ragona, etc.), sus alusiones suelen ser muy vagas. Entre estos últimos es digno de transcribirse íntegramente, por los datos concretos que contiene, el de un viajero desconocido que estuvo en España el año 1612, y que dice así:

> El puente de Alcántara tiene solamente tres arcos... Al salir del puente, el río forma una bella cascada, donde se vén varios molinos y el artificio que sube agua al castillo. Este artificio se construyó, en otros tiempos, por la industria de un cremonés llamado Janello Turriano o della Torre, debido a que la ciudad y el castillo están en un sitio tan alto que no se podía conseguir agua con comodidad. Por este motivo hizo una máquina hidráulica que mediante una gran rueda, vierte el agua de escalón en escalón por vasos y pequeños conductos hasta lo alto, desde donde se distribuye a toda la ciudad. Desde la casa del fontanero

(55) Diego Duque de Estrada, "Comentarios del desengaño de sí mismo, prueba de todos los estados...", en *Memorial Histórico Español*, tomo XII, Madrid, 1860, pág. 23.

(56) Baltasar Gracián, "Agudeza y Arte de Ingenio", II, 9.

hasta el río hay 216 escalones. Abajo está el depósito de agua alimentado por un molino, y desde allí, por cazos de madera, y más de ocho mil pequeños canales de madera y latón, sube de uno a otro hasta el castillo. Hace cincuenta años que se construyó, pero actualmente está en su mayor parte roto y lleva cuatro o cinco años sin funcionar (57).

Es asimismo bastante explícito el pintor italiano Federico Zúccaro, el cual, en una larga epístola fechada en El Escorial el 29 de mayo de 1586, cuenta sus impresiones sobre monumentos y costumbres de España, aludiendo al artificio de Toledo en estos términos:

"Ha fatto Gianello in questa cittá il sudetto ordegno per condurre acqua all Alcassero del Re, e dare bere alla cittá che dentro non ha alltr'acqua, cosa stravagantissima a vedere questo ordegno si per l'artificio suo grandissimo, com'anco per la grandezza che quasi ascende un mezzo miglio di altezza, pigliando l'acqua dal Tago, che pasa alle radici di esso monte" (58).

Porreño, en sus "Dichos y hechos del Rey Don Felipe II", se limita a decir que este monarca "hizo el edificio por donde se sube el agua al Alcázar de Toledo". Y en otro pasaje de la misma obra añade que Felipe II "favoreció a todos los hombres eminentes en diversidad de artes, como lo fué Juanelo Milanés" (59).

Zapata, en el capítulo "Cosas singulares de España" de su "Miscelánea", afirma que el mayor ingenio de agua es el que hizo Juanelo, que sube a Toledo ochenta estados del río a la Casa Real" (60).

Agustín de Rojas, en "El viaje entretenido", escribe que el artificio —al que califica de cosa increíble— sube el agua desde el Tajo a más de quinientos codos de altura y añade que es la obra más insigne y de mayor ingenio de cuantas en su género sabemos que hay en el mundo" (61).

Cabrera de Córdoba cita entre los artífices que gozaron de la protección de Felipe II a "Juanelo, milanés, geómetra y astrólogo tan eminente que, venciendo los imposibles de la naturaleza, subió, contra su curso, el agua hasta el Alcázar de Toledo" (62).

Lamo habla también de Lionello Torriano, gran matemático y

(57) Este relato, que forma parte de un manuscrito de la Biblioteca de Rouen (Colec. Coquebert de Monbret, núm. 56), ha sido analizado por E. Guillon (*Revue Hispanique,* 1903, IX, 511) y publicado por Charles Claverie (*Revue Hispanique,* 1923, LIX, 359).

(58) "Raggvaglio di Frederico Zúccaro dell'Escuriale di Arangouis e di Tolledo"; publicado por J. Domínguez Bordona en *Archivo Español de Arte y Arqueología,* 1927, págs. 77-89.

(59) Baltasar Porreño, "Dichos y hechos del rey Don Felipe II"; Madrid, 1942, págs. 188 y 247.

(60) Luis Zapata, "Miscelánea", en *Memorial Histórico Español,* tomo XI, Madrid, 1859, págs. 58 y 358.

(61) Agustín de Rojas, "El viaje entretenido"; Madrid, 1603, págs. 359-60.

(62) Luis Cabrera de Córdoba, "Felipe II, Rey de España"; Madrid, 1876, páginas 386 y 394.

constructor de verdaderas maravillas a las que hacía alusión el epigrama:

In terris coelos, In coelos flumina traxit (63).

Vander Hammen, historiador de Felipe II, dice que este rey "hizo maravillosas obras en beneficio común", mencionando, en primer término, el edificio para subir agua a Toledo (64).

Ambrosio de Salazar, en su "Almoneda general de las más curiosas recopilaciones de los reynos de España", dice:

> "Verás (en Toledo) el grande, fuerte y renombrado Alcázar... Verás también subir el agua, por cierta invención, del río Tajo arriba al dicho Alcázar, como ha hecho Enrique IV, Rey de Francia, en el puente nuevo de su ciudad de París... Mas esta agua de Toledo sube dos veces más alta y sube tanta agua al Alcázar como el cuerpo de un buey" (65).

Teodoro Ardemáns llama a Juanelo "dibujante, arquitecto y maquinador grande" incluyendo su nombre entre los artífices más insignes del mundo (66).

Y Jehan Lhermite —el neerlandés, ayuda de cámara de Felipe II durante los últimos años de la vida del monarca— que vió la máquina de Turriano en 1596 y en 1600, afirma que elevaba el agua a 325 pies de altura (90 metros, aproximadamente); pero que no logró saber en qué consistía, pues habiendo pedido al arquitecto Juan Bautista Monegro, que desde 1587 regentaba las obras del Alcázar, una descripción de la misma, Monegro le entregó un billete de cuya lectura no pudo sacar conclusiones. Añade Lhermite que, a juicio de Monegro, para comprender el misterio que encerraba el artificio haría falta escribir un libro con muchos dibujos, y tal vez construir un modelo de madera, ya que con un solo dibujo, por detallado que fuese, no había en el mundo inteligencia capaz de comprender lo que era. Estas explicaciones no debieron, desde luego, satisfacer al neerlandés, y, sin duda, por esta causa censuró con sobrada acritud e ironía los resultados prácticos que se obtenían con el artificio (67).

Hay una descripción bastante extensa del artificio de Juanelo en la obra del "Donzel vecino de Xérica", Bartolomé de Villalba y Estaña, titulada "El pelegrino curioso y grandezas de España"; y otra que incluyó el catedrático de la Universidad de Alcalá, Diego Pérez

---

(63) Alessandro Lamo, "Discorso di... intorno alla scoltura et pittura"; Cremona, 1584, pág. 92.

(64) Lorenzo Vander Hammen y León, "Don Filipe el Prudente, segundo deste nombre, Rey de las Españas y Nuevo Mundo"; Madrid, 1632, f. 129 v.°

(65) Ambrosio de Salazar, "Almoneda general de las más curiosas recopilaciones de los reynos de España"; París, 1612, pág. 210.

(66) Teodoro Ardemáns, "Ordenanzas de Madrid y otras diferentes que se practican en las ciudades de Toledo y Sevilla"; Madrid, 1720, pág. 281.

(67) Jehan Lhermite, "Le passetemps"; Antwerpen, 1890-1896, tomo I, página 288; tomo II, págs. 277 y ss.

de Mesa, en sus adiciones al "Libro de grandezas y cosas memorables de España", de Pedro de Medina; pero ni una ni otra añaden nada nuevo a la de Ambrosio Morales, la cual no trascribimos por ser a la que generalmente se alude al hablar del artificio de Toledo.

Es, en cambio, de gran interés técnico la corta referencia que hallamos en el inédito "Memorial de algunas cosas notables que tiene la imperial ciudad de Toledo", dedicado en 1576 a Felipe II por Luis Hurtado de Toledo, rector de la parroquia de San Vicente de dicha ciudad. Dice así:

> En la parte más angosta y profunda de este río (el Tajo)... hay un maravilloso y estupendo edificio que el sutilísimo Janelo Turriano de Cremona, príncipe de la arquitectura, ha formado... con ocho órdenes de caños de metal, cuatro en cada escalera, los cuales semovientes y laborantes arrojan dentro del dicho Alcázar dos caños de agua del grueso de un real de a ocho cada caño, y éstos andan y trabajan de noche y de día porque su movedor es el mismo río con unas ruedas y artificio casi sobrenatural... (68).

Por su parte, cuando el "pelegrino" de Villalba visita el Alcázar de Toledo, dice:

> El pelegrino dió con el artificio del agua que sube al Alcázar, que es la mayor maravilla de las que hoy se ven en lo poblado... Y así, como lo veía el pelegrino efectuado, iba notando aquel acueducto tan artificioso y aquel modo de anejar y engoznar un cazo con otro... Es artificiosa cosa, porque el concierto y compás de los caños no discrepa jamás... Así merece por cierto Juanelo eterna fama por haber hecho esta obra... que bien muestra el ser flor de los ingenios en este particular, pues pone por letrero en su obra un epíteto raro en latín que dice en substancia: la fuerza de un gran ingenio nunca puede sosegar (69).

A decir verdad el "pelegrino" no debió quedar muy seguro del rendimiento de los ingenios de Juanelo, puesto que añade que, estando contemplándolo, se le acercó un venerable anciano, el cual le ensalzó primero el artificio y después los templos, edificios, opulencia, nobleza, y cuanto había que admirar en Toledo, incluído "un arcediano que, por estar sosegado, se comía treinta mil ducados de renta y una inquisición suntuosa". A todo lo cual da su asentimiento el "pelegrino", aunque haciendo la observación de que al lado de todas estas excelencias "hay en Toledo muchas cuestas, falta el agua y sobran los aguadores" (70).

Mas con esto nos separamos de la leyenda creada por la literatura en torno a la figura de Juanelo y llegamos al discutible tema de la eficacia que realmente tuvieron sus ingenios; eficacia que algunos pusie-

---

(68) Mss. de la Academia de la Historia, Est. 25, gr. 5.ª, C. 93, Cap. XX, folio 25 v.º

(69) Bartolomé de Villalba, "El pelegrino curioso": *Bibliófilos Españoles*, tomo I, Madrid, 1836, págs. 194 y ss.

(70) Ibídem, I, 195.

ron en cuarentena, sin menoscabo de la admiración que dichos ingenios producían. En este aspecto Lhermite no tenía grandes dudas: el funcionamiento del artificio de Toledo era tan dispendioso y su rendimiento tan escaso que un particular no hubiera podido explotarlo. "On trouva —recalca Lhermite— qu'il n'y aura cruche d'eau que n'aura cousté au roy plus d'un real" (71). Y Andrés García de Céspedes, el gran cosmógrafo de Felipe II, decía: "En estos tiempos Juanelo Turriano inventó un ingenio con que se sube la agua del río Tajo al Alcázar de Toledo... La máquina tiene ingenio, pero es muy violenta y de poca utilidad, y así continuamente es necesario aderezalla." (72).

¿Fué, por consiguiente, el artificio de Juanelo una máquina que, como afirmó Baltasar Gracián —en una sátira titulada "Contra la hazañería—, "producía mucho ruido y poco provecho?" (73).

La contestación a esta pregunta desborda los límites y el objetivo del presente artículo. Quede ello para otra ocasión.—José Cristóbal Sánchez Mayendía.

TRES PARABOLAS SOBRE ARTE

Hace sólo unas semanas, y en el trayecto Génova-Milán, nos dimos con un periódico italiano que insertaba, en su lugar de honor, estas "Tres parábolas sobre arte", de Bertolt Brecht. La primera, acabada de descubrir entre los papeles póstumos del gran poeta y dramaturgo alemán recientemente desaparecido, y las otros dos, también inéditas, en castellano. Su precisión y agudeza reavivan, sin duda, la vieja diatriba contemporánea en contra o a favor del llamado "arte social", no ofreciéndonos tela alguna de juicio el pleno acierto de la segunda: "Forma y contenido". Pero que el lector juzgue por sí mismo de las tres, perdonando lo que de incisivo y vigoroso haya podido demeritar en ellas la doble traducción.

I.—Me-ti y el pintor joven.

Encontró Me-ti a un joven pintor, cuyo padre y hermanos eran barqueros, y se desarrolló entre ellos el diálogo siguiente:

(71) Lhermite, *Ob. cit.*, II, 277.
(72) Andrés de Céspedes, "Libro de instrumentos nuevos de Geometría"; Madrid, 1606, f. 40 v.°
(73) Baltasar Gracián, "El Discreto"; B. A. T., LXV, 564.

—No veo en tus cuadros a tu padre, el barquero.

—¿Cómo? ¿Es que sólo tengo que pintar a mi padre?

—No, naturalmente. Podría tratarse también de otros barqueros. Pero yo no los veo.

—¿Pero, por qué tengo que pintar precisamente barqueros? ¿No hay otras cosas que pintar?

—Sí. Pero en tus cuadros no veo siquiera a otra gente que tenga que trabajar tanto y esté tan mal pagada.

—Entonces, ¿es que uno no es libre de pintar lo que quiere...?

—Hombre, sí; pero ¿qué quieres? Los barqueros se encuentran en una situación fea; hace falta ayudarlos y algo se debe hacer por ellos; ya sabes cómo están. Tú sabes dibujar, pero lo que dibujas son girasoles. ¡Girasoles! ¿Por qué?

—Yo no dibujo girasoles. Yo dibujo líneas y superficies y los sentimientos que me llegan.

—Bueno, ¿pero estos sentimientos tuyos se emparentan, por lo menos, con la mala situación en que están los barqueros?

—Puede ser.

—Vaya, entonces es que has olvidado a los barqueros y no te acuerdas más que de tus sentimientos...

—¡Pero yo lucho por el progreso de la pintura!

—¿Y no por el de los barqueros?

—Como ciudadano formo parte de la Unión del Mi-en-leh, que tiende a liberar los hombres del olvido y de la opresión, pero como pintor me intereso por el desarrollo de las formas.

¡Bravo! Es igual que decir: como cocinero enveneno las comidas, pero como hombre procuro luego la medicina. La situación de los barqueros es tan mala que ya no pueden esperar más. ¡Ya sólo les queda tiempo para morirse de hambre si es que esperan el desarrollo de vuestras formas! Tú llevas su palabra, pero necesitas demasiado tiempo para decir realmente algo en su nombre. Tus sentimientos se mueven en lo genérico, pero los de los barqueros a que debes ayudar son muy precisos, son los sentimientos del que tiene hambre. ¡Tú sabes lo que nosotros no sabemos, y nos quieres hacer saber lo que sabemos ya! ¿Qué significa que aprendas a manejar tinta y espátula si no tienes nada concreto en la cabeza? Manejarlos es fácil, pero lo difícil es usarlos para expresar algo preciso. Los opresores charlotean de mil cosas, pero los oprimidos no hablan más que de la opresión. ¡Tú pinta barqueros!

II.—Forma y contenido.

El señor Keuner disertaba muy curiosamente sobre un bodegón de la sala. "A ciertos artistas les ocurre, cuando miran el mundo, lo que a ciertos filósofos. En sus esfuerzos por hallar una forma, pierden de vista el contenido. Hace ya mucho tiempo trabajé con un jardinero. Un día me entregó una gruesas tijeras y me encargó que podase un laurel. Estaba plantado en una vasija y se destinaba a decorar una fiesta; debía, al efecto, quedar recortado en forma de pelota. Empecé en seguida a talar los brotes más pujantes, pero por la misma pena que me daba el árbol no acertaba a darle la forma propuesta. Comprendí que estaba podando demasiado de esta parte... o demasiado de aquella otra... Cuando logré, por fin, la debida redondez, el árbol era pequeñísimo, y el jardinero me dijo, contrariado: "Bueno, aquí está la pelota, ¿pero dónde está el laurel?"

III.—Los tiempos primitivos.

Frente a un cuadro "constructivista" del pintor Lundström que representaba unas jarras, dijo el señor Keuner: "Es una pintura de los tiempos primitivos, un cuadro de una época bárbara. Entonces los hombres no tenían una idea clara de las cosas; lo veían todo de un modo incierto, inconcreto, dudoso. El trabajo de arte estaba subdividido entre distintas personas, según se nota también en este cuadro, y los que se ocupaban de las formas no se hacían cargo de la destinación real que se daba a los objetos representados. En estas jarras, por ejemplo, de ningún modo se podría echar agua. Debieron incluso existir en tiempos muchos hombres considerados como vivientes objetos de uso, y los artistas entraban probablemente en esta especie. ¡Bárbaros tiempos primitivos!".

Alguien advirtió entonces al señor Keuner que aquel cuadro era contemporáneo... "Sí, ya —dijo él con tristeza—: contemporáneo de los tiempos primitivos." — Bertolt Brecht. (Traducción y nota de F. Q.)

LO "CHICO" EN LA POESIA DE NERUDA

En Andalucía se da un especial significado a este vocablo: *chico*. Apenas si por allí se nombra la palabra "pequeño". "Pequeño", para los andaluces, a quienes se nos acusa un tanto de desarmadores del puro lenguaje castellano, significa más bien lo reducido, si se refiere

a una cosa o ser disminuído en su estructura o cantidad. *Chico* es, sobre todo, lo apretado, lo breve. Pero lo breve con toda su esencia, con todo el golpe. "Chica es la calandria e chico el ruiseñor", dijo el poeta castellano; no *pequeños,* puesto que el ruiseñor y calandria son los continentes breves y bulliciosos del mejor, del más completo de los trinos. No andamos tan equivocados, pues, al diferenciar de este modo el adjetivo de *chico,* lo que manteniéndose dentro de una graciosa brevedad nos entrega el pleno y gran contenido de gracia. Chico es, a mi entender, y no pequeño, el río que desliza su viejísimo, casi exangüe, contenido por la cintura de Granada. Chicos son esos rostros y pies de los cándidos personajes de un Giotto, de un Cimabue, y no pequeños ni siquiera comparados con un Juicio Final. Chico y grande el cante *jondo* —a nadie se le ocurriría decir aquí pequeño—, la poesía de un Alberti o un pórtico románico. Lo chico lleva toda su esencia dentro, como una caracola lleva todo el mar; pero pequeño sólo puede decirse de algo que carece de grandeza, o se nos da incompleto.

Me he tropezado con la más exacta definición de lo *chico* en un libro de poesías (1). Su autor, Pablo Neruda, dice así: "Yo escribí cinco versos: — uno verde, — otro era un pan redondo, — el tercero una casa levantándose, — el cuarto era un anillo, — el quinto verso era — corto como un relámpago — y al escribirlo — me dejó en la razón su quemadura."

Todo aquello que, como este quinto verso del poeta, deja en la razón —ya añadiríamos también "el corazón"— su quemadura; todo aquello que nos hiere con la brevedad del relámpago, todo lo inusitado, corto, "chico", que nos ilumina de pronto, es la verdad de la poesía en "brizna, viento, fulgor, barro, madera", sigue descubriendo el poeta...

No cesaremos nunca de preguntarnos qué es y cómo se forma ese fuego temible y esperado de la poesía. Por qué una simple receta de cocina, como lo es la "Oda al caldillo de congrio", no podría nunca incluirse —acudiendo al estúpido truco de colocar los versos uno tras otro, a manera de prosa— en un recetario común de secretos culinarios. Porque lo de menos, claro está, es el congrio y la manera de prepararlo, y lo de más, la descarga poética que está ahí, entre líneas, camuflada como un cable de alta tensión entre barreras de palabras tan comunes como "ajo", "cebolla", "suculento" y "cocina". Esa descarga que se produce en nosotros al leer la indicación siguiente:

Ahora
recoges

(1) Pablo Neruda: *Odas elementales.*

ajos,
acaricia primero
ese marfil
precioso,
huele
SU FRAGANCIA IRACUNDA...

Y en la "Oda a la cebolla", la sorpresa de un recortado endecasílabo, entre salpicaduras de frases y palabras tronchadas, arrancadas, como matojos frescos de romero, de toda amarradura métrica:

... Y como en Afrodita el mar remoto
duplicó la magnolia
levantando sus senos,
la tierra
así te hizo,
cebolla,
clara como un planeta,
y destinada
a relucir,
constelación constante,
redonda rosa de agua...
....

Nos hiciste llorar sin afligirnos.
Yo cuanto existe celebré, cebolla,
pero para mí eres
más hermosa que un ave
de plumas cegadoras,
eres para mis ojos,
globo celeste, copa de platino,
baile inmóvil
de anémona nevada.

Nos regocija, como si contemplásemos a un gigante convertirse en niño de pecho, sorprender al Neruda de las "Alturas de Macchu-Picchu" inclinado sobre lo más "chico", llorando de bruces sobre el pan diario, la dulce rodaja de tomate, las cacerolas y la alcachofa. Mirando los pájaros, la castaña caída en el suelo o desplumando franciscanamente el sueño y el apetito. Pero de estos "ataques" se alza de pronto su voz —otra vez la de Macchu-Picchu— para cantar a Chile y a sus aves, y la fertilidad de la tierra, y la poesía, de una manera egocentrista, plena, dominadora, que nos hace recordar súbitamente, y sin el menor propósito de comparación, lo escrito, al modo con que Juan Ramón Jiménez declara su yo por encima de la vecinería circundante:

A ti, fertilidad, entraña
verde,
madre materia, vegetal tesoro,
fecundación, aumento,
yo canto,
yo, poeta,
yo, hierba,
raíz, grano, corola,

sílaba de la tierra,
yo agrego mis palabras a las hojas,
yo subo a las ramas y al cielo.

Bien conoce su tarea quien así canta, y quien nombra a la Poesía, y quien dice de ella cosas tales:

Cerca de cincuenta años
caminando
contigo, Poesía.
Al principio
me enredaba los pies
y caía de bruces
sobre la tierra oscura
o enterraba los ojos
en la charca
para ver las estrellas.
Más tarde te ceñiste
a mí, con los dos brazos de la amante
y subiste
en mi sangre
como una enredadera.
Luego,
te convertiste en copa.

Seguimos recordando el modo paralelo con que Juan Ramón dijo de su conquista poética "Vino primero, pura — vestida de inocencia." Qué mas da. De distinta forma, la aventura amorosa del poeta que se entrega a esa batalla, a ese fuego dominador y nunca dominado, llega siempre a ese momento de pacto, a esa tregua final en que el poeta descubre la redondez de su mundo poético, el secreto de la tristeza y la alegría, la "piel fosforescente" (2) de la hermosura, para poder afirmar:

He aprendido la vida
de la vida,
el amor lo aprendí de un solo beso,
y no puedo enseñar a nadie nada
sino lo que he vivido,
cuanto tuve en común con otros hombres,
cuanto luché por ellos:
cuanto expresé de todos en mi canto.

Creemos en la sinceridad de este poeta. Creemos, aun a sabiendas de esa otra verdad, que, por amor a la poesía, no podemos pasar por alto. Porque es lástima que estos vuelos magníficos, que esta maravillosa voz chilena se enrede siempre en el ovillo de las intenciones sociales. Tropezamos en este libro de Neruda, más que ningún otro ingrávido, inaprehensible, con esas concesiones, esa entrega del verbo

(2) *Oda a la belleza*, pág. 66.

a una tarea que nada tiene que ver con la poesía y que hasta incluso puede detener unos instantes el aliento soberano de los versos. Pero el Neruda que a nosotros nos interesa es el que se desentiende de todo para cantar la trayectoria celeste de su palabra, la frase que se junta con la estrella o el pequeño trino, el trino *chico*: la calandria y el ruiseñor. El relámpago, en una palabra:

Descabellado fuego,
enérgico,
ciego y lleno de ojos,
deslenguado,
tardío, repentino,
estrella de oro,
ladrón de leña,
callado bandolero,
conocedor de cebollas,
célebre pícaro de las chispitas,
perro rabioso de un millón de dientes,
óyeme.

La retahila de reproches con la que P. N. inicia su "Oda al fuego" es como un juego inocente de adivinanzas, una graciosa burla. Es lo chico de su palabra, ese otro rostro siempre niño del poeta verdaderamente enamorado. El Neruda de las "Odas elementales" que hoy nos deslumbra y nos hiere gozosamente.—PILAR PAZ PASAMAR.

ALCIDE D'ORBIGNY, SABIO Y ARTISTA

Este nombre insigne enciende la admiración de los franceses y de los sudamericanos. Pertenece, en verdad, a Galia inmortal y a la nueva América dispersa en naciones y en razas como estrellas.

Sorprende el sabio, por la pluralidad de su quehacer: geógrafo, etnólogo, escritor, naturalista, viajero infatigable, hombre de ciencia en toda la extensión del término, perspicaz observador de costumbres, artista en sus descripciones y relatos. Alcide D'Orbigny lleva la inquietud de Francia por mares y continentes. Viene de esa pléyade de varones esforzados que poblaron como astros rutilantes el cielo de la hazaña humana: Cartier, Bonpland, Champlain, La Condamine, Réclus, Boussingault. Cruzado y poeta al mismo tiempo, D'Orbigny fué una de esas plantas atrevidas del género hombre, acaso para demostrar que el genio cuanto más raro es más complejo.

Su famoso VIAJE A LA AMÉRICA MERIDIONAL, en cuatro tomos de gran formato y con bellísimas ilustraciones, es joya bibliográfica del siglo XIX. Hizo las delicias de nuestros abuelos y en edi-

ciones modernas—muy inferiores por cierto—sirve todavía para el estudio de estas naciones jóvenes que el sabio francés recorrió y analizó con ojo zahorí. No me corresponde analizar lo mucho que la América del Sur debe al acucioso investigador. Su notable estudio científico y sociológico *El hombre americano*, aunque haya sido revisado y superado en muchos aspectos, en lo esencial sirve aún de esquema primario; y sus agudos juicios sobre temas geológicos, naturales, económicos o de costumbres, son, todavía, puntos de partida para el estudioso. Es que D'Orbigny conoció y sintió la América en profundidad, como no pueden conocerla los fáciles turistas aerofrívolos.

¿Por qué el gran francés despierta nuestra gratitud?

Porque fué profesor de realidades, maestro de simpatía creadora. A nosotros, los bolivianos, nos reveló lo que éramos, lo que teníamos, hacia dónde podían voltearse nuestras alas de país joven.

Recorrió el territorio nacional en viajes largos, arriesgadísimos, casi siempre a mula y a pie, soportando inmensas penurias, enfermedades, disgustos a granel. Pero su exploración intrépida venció todos los obstáculos, porque estaba animado por la pasión aventurera, que su amor a la ciencia regulaba con voluntad firme y metódica. Secreto de los grandes creadores: sin tasa el sueño, frenado el acto realizador. Buscando ese equilibrio maravilloso de la inteligencia y de la sensibilidad, que un día da las catedrales acústicas de Couperin y otro los arabescos finísimos de Debussy.

En D'Orbigny convivían armoniosamente el organizador sistemático y el enamorado observador de la naturaleza. Sabio y poeta. Antropólogo, botánico, geólogo, etnógrafo, paleontólogo, humanista, habitaron su espíritu en vivaz simbiosis. Vió, asimiló y expresó con genial intuición muchas cosas, hechos múltiples que nadie supo reunir en síntesis tan apretadas. Por eso, aunque pasen hechos y costumbres, lo que narra su pluma, rica de ternura explicativa, es para siempre: permanece.

¡Cómo no envidiar esa vida simbólica de soñador y descubridor; esas tensiones encontradas del civilizado frente al mundo virgen; esa prosa nerviosa, que esmalta el relato de frescas impresiones!

D'Orbigny ignoraba qué le reservaba el destino al día siguiente. Pero cada amanecer se erguía corajudo, insaciable, frente al enigma de la vida. Recorrer la América Meridional, palmo a pal-

mo, pueblo tras pueblo, fué para él la experiencia inolvidable. Sumergido en la tierra entrañable, en el misterio oscuro de sus moradores diversísimos, era a un tiempo actor y relator de su proeza.

Nuestra época vertiginosa, de aviones veloces, no sabe ya la ciencia ni el dulce placer del viaje. El hombre cruza como un bólido el planeta: pasa. ¿Puede decir que ha conocido algo profundamente? Casi nunca. De D'Orbigny, el apasionado descriptor del *Viaje a la América Meridional*, a Paul Morand, frívolo y homeopático narrador de *Rien que la Terre*, existe un abismo. Viajar, como la política, la economía, el arte, es cosa nueva.

El geógrafo francés conoció nuestra América en estado de pureza adánica, lejos del trazo cuadriculado y monótono que le va imponiendo la técnica moderna. Ni rascacielos, ni calles geométricas, ni tráfico atorado. A pie, por tracción animal, en viejas carretas, D'Orbigny conoció el continente sur y esta Bolivia legendaria, casi desconocida, que por aquel entonces—primera mitad del siglo XIX—era un cosmos misterioso, inviolado casi en sus tres cuartas partes. Tan honda fué la impresión que le produjo nuestra patria, que un día, encendido de entusiasmo, profiere el fino varón estas palabras, que ningún boliviano olvidará: «Es el país más hermoso del mundo.»

Entre las bellezas que descubrió y los secretos de maravilla que su pluma ha descrito, nada supera el famoso encuentro con la Cordillera Real. Subía el francés, a mula, desde el puerto de Arica, y después de fatigosas jornadas alcanza el altiplano. Al pisar la meseta, una visión soberbia lo deslumbra: la cabalgata de las cumbres nevadas engarzando la turquesa del Titikaka distante. No puede ya el moderno recoger ni transmitir estas vivencias puras, simples, directas, del viajero antiguo.

Sabio, poeta o sólo aventurero, antes el viajero iba en pos de lo desconocido y pagaba un precio por la sorpresa. No era conducido: era él mismo señor y portador de su aventura.

Estudiantes, maestros, todos los que aman a Bolivia, entre nosotros y fuera de nosotros, deben leer las páginas vibrantes que D'Orbigny nos dedicó. No tienen rival, no envejecieron. Subsisten prietas de substancia y de enseñanzas. Pocos sintieron y manifestaron mejor la verdad inmensa, huraña, poliforme de este país como el sabio galo, ágil, penetrante, que supo hablarnos en lengua rica de color y contenido.

El primer ensayo sistematizado sobre la realidad geográfica,

social y cultural de Bolivia está en las obras de D'Orbigny. Por eso, el Ministerio de Educación, conmemorando el centenario de su muerte, prepara una edición de los capítulos dedicados al país andino, bajo el título definidor de: *Mis viajes por Bolivia*. Existe también, desde 1956, un Liceo mixto que lleva su nombre glorioso. Y nadie que se precie de culto olvida en estas montañas, o en nuestros valles, o en las llanuras dilatadas al geógrafo insigne que fué el primero en trazar el cuadro general—científico y descriptivo—de esta joven nación en formación.

Alcide D'Orbigny. Maestro para mocedades. Profesor de energía, cruzado de idealismo.

Yo le pondría de ejemplo viviente a todos los náufragos de la decadencia moderna, llámense existencialistas, abúlicos o desesperados por el rápido dominio del mundo material.

Alma noble, hermosa voluntad. Que su nombre y su renombre persistan sin mengua en la América de las tierras interiores que tan intensamente amó y supo enaltecer.—FERNANDO DÍEZ DE MEDINA.

EL TEATRO DE PEDRO SALINAS

Se han cumplido los seis años de la muerte de Pedro Salinas (1891-1951), el gran escritor español que yace hoy junto al mar de Puerto Rico, que él amó y cantó en su poema *El contemplado*. Y parece que fué ayer cuando el mismo día que él acaba su existencia en un hospital de Boston, el 4 de diciembre de 1951, recibía yo en Madrid un ejemplar del último libro suyo que vió publicado, su novela *La bomba increíble*, con letra de la dedicatoria ya herida de muerte. Quizá no nos damos cuenta exacta de la enorme pérdida que la desaparición de Pedro Salinas, en plena madurez, ha supuesto para la literatura española. El era uno de esos creadores alentados por el entusiasmo, la claridad y el espíritu. Siendo un gran poeta y un extraordinario crítico e historiador de la literatura —ahí están sus libros sobre Jorge Manrique, sobre Rubén Darío, sobre la literatura española del siglo xx—, no quiso limitarse a uno o dos géneros literarios, y se afanaba en renovarse y en cultivar a un tiempo varias cuerdas de su inquieta lira creadora. Es así como tentó la novela —*La bomba increíble*—, o el cuento —*El desnudo impecable*—, o el ensayo —*El defensor*, ese admirable libro de Salinas casi desconocido (y digo desconocido porque la única edición que existe, hecha por la Universidad de Colombia, no ha circulado apenas)— o, finalmente, el teatro. Y precisamente sobre Pedro Salinas,

autor teatral, quisiera escribir mi breve comentario de hoy, con motivo de la publicación, por el editor Aguilar, de su *Teatro completo* en un solo volumen (Madrid, 1957).

Pedro Salinas empezó a escribir teatro tardíamente, durante sus años de exilado en los Estados Unidos, en su casita de Baltimore. Comenzó escribiendo piezas en un acto, pero al final se arriesgó componiendo piezas normales en tres actos. Para muchos de sus amigos fué una gran sorpresa cuando, en marzo de 1951, se anunció que Pedro Salinas iba a estrenar una obra en Nueva York. No, naturalmente, en ningún teatro de Broadway. El escenario escogido para el pequeño acontecimiento fué el del teatro de la Universidad de Columbia, donde Salinas tenía tantos amigos. En cuanto a los actores tampoco eran profesionales, sino los del grupo dramático del Departamento de español de Barnard College. Isabel y Concha García Lorca, hermanas de Federico, figuraban entre ellos. Se representó *La fuente del arcángel*, una de las piezas más logradas de Salinas, y su estreno, que tuvo un cronista tan ilustre como Dámaso Alonso (1), fué un éxito completo. Pues resultaba que el teatro de Salinas —y ahora lo podemos comprobar abriendo el volumen que reúne todas sus obras dramáticas—, no era el teatro de un poeta metido a autor, o el de un intelectual que sólo es capaz de llevar a la escena sus propias inquietudes o preocupaciones, sino un teatro auténtico, escrito y compuesto no para ser leído a solas en la intimidad de un gabinete, sino para ser representado frente a un público. Creía Salinas, y creía bien, que "el teatro no representado es imperfecto", y que, por tanto, antes de su representación no existe sino potencialmente. Sólo cuando los actores le dan vida en un escenario, y frente a un público, la comedia o el drama adquieren plena existencia como obras de teatro, de igual modo que la maternidad sólo se cumple plenamente cuando el nuevo ser pasa del claustro materno a la escena humana.

El estreno, con mucho éxito, de *La fuente del arcángel*, al que asistió el propio Salinas, debió ser para su autor una gozosa e inolvidable experiencia, quizá un tanto empañada por el hecho de que su comedia de costumbres y fantasías andaluzas —la acción sucede en Alcorada, un pueblecito andaluz cualquiera—, se representaba bajo el cielo de Nueva York y no bajo el de Madrid o el de Sevilla. Pues el público para el que Salinas escribió su teatro no era otro sino el público de lengua española, y casi me atrevería a decir el público de Madrid, en el cual probablemente pensaba a la hora de soñar estrenos de sus piezas.

---

(1) Véase el capítulo "Con Pedro Salinas", de su libro *Poetas españoles contemporáneos*.

Durante algún tiempo, Salinas se resistió a publicar su teatro, pues de acuerdo con su teoría de que una pieza dramática no llega a ser teatro hasta que se representa, quería esperar a que algún director se decidiese a llevarlo a la escena. Sólo cuando se sentió gravemente enfermo accedió a publicar un primer volumen, hoy agotado, con tres comedias (*La cabeza de Medusa, La estratoesfera, La isla del tesoro*, Colección Insula, Madrid, 1952). El volumen que publica ahora el editor Aguilar, con un prólogo del profesor Juan Marichal, yerno del autor, reúne todo el teatro de Salinas, en total 13 obras, la mayoría de ellas en un acto. Cuando uno acaba de leer estas bellas piezas, ante el derroche de fantasía dramática, de gracia, de poesía, hasta de técnica excelente, que rebosan, no puede menos de preguntarse por qué este teatro continúa rigurosamente inédito en los escenarios, y concretamente en los españoles, donde tanto teatro mostrenco y pedestre hemos de soportar. Este teatro de Pedro Salinas parece condenado al mismo penoso destino que pesa sobre el estupendo teatro de Valle Inclán, que sólo de tarde en tarde se representa en un escenario de cámara, cuando ni Valle Inclán ni Salinas tuvieron la intención, al escribir sus obras, de que fueran sólo pasto exquisito para unas minorías selectas o grupos de *snobs*.

No es mi propósito ahora comentar detenidamente el teatro de Salinas. Sólo apuntaré cómo en sus piezas más logradas —*La fuente del arcángel, La isla del tesoro, Ella y sus fuentes*...— los elementos realistas, hábilmente logrados, aparecen de pronto teñidos de misterio y de poesía, como si sobre lo real y costumbrista se superpusiera una atmósfera irreal y poética. Esta mezcla no es nueva, ciertamente, pero Salinas sabe impregnarla de un especial encanto, para decirlo con la única palabra: de poesía. La fantasía poética de algunas piezas, así como la predilección de Salinas por el protagonista femenino y por el tema de la evasión, recuerdan un antecedente importante de este teatro, que algún crítico ya ha señalado (2). Me refiero al teatro de Giraudoux. Pero Salinas enriquece esos elementos lúdicos y espirituales con elementos populares tan logrados como los que figuran en *La estratoesfera*, pieza que lleva este subtítulo: "Escenas de taberna en un acto", y en la que es visible la influencia del sainete madrileño a lo Arniches. Mas incluso en esta obra de tipo tan realista y asainetado, el elemento fantástico, el misterioso azar, juega su importante y decisivo papel. Siempre encontramos en el teatro de Salinas un afán de evasión del cerrado y gris mundo cotidiano hacia un planeta más irreal y poético donde brille el reino de la fantasía.—JOSÉ LUIS CANO.

---

(2) Nario Naurín, en un excelente artículo publicado en *Insula* (núm. 104).

Sección Bibliográfica

UN LIBRO DE JULIO CARO BAROJA

Pocos libros se han publicado en España en los últimos años de tanto interés como éste de Julio Caro Baroja (1). Es un libro nutrido, denso, que, sin embargo, se hace corto. Caro Baroja posee un método científico de acercarse a las cosas extraordinariamente sugestivo. La ciencia no tiene por qué adoptar "mala cara": creo que se ha escrito demasiada literatura sobre la adustez necesaria a los libros de este género. Caro demuestra todo lo contrario: cómo puede y debe hacerse ciencia haciendo fácil la lectura, como si no hubiese costado esfuerzo.

Todo el libro gira en torno de problemas españoles. Partiendo de unas consideraciones sobre *La investigación histórica y los métodos de la etnología*, pasa a un estudio sobre el tradicionalismo en España, no como programa político, sino como problemática realidad social. Después viene un sorprendente ensayo sobre el *Rimado de palacio* del canciller Ayala. Sorprendente porque nos aproxima a un texto medieval, que hemos considerado hasta ahora quizá demasiado a la ligera. El libro del canciller y el estudio de Julio Caro rompen el tópico demasiado comúnmente aceptado sobre la Edad Media. Es una visión extrema, acaso un lugar común de la literatura moralizadora. Pero, como dice el autor, "el lugar común es algo importante cuando la realidad no lo contradice" (p. 56). Tópico, por ejemplo, el de los castillos: los ideales caballerescos, la lucha contra el sarraceno, etcétera. No pensaba lo mismo Ayala:

> *"Fasen luego castillos al canto de la villa,*
> *Grandes muros e fuertes torres a maravilla,*
> *Sy quier sean altos como los de Sevilla,*
> *Por meter los mesquinos más dentro en la capilla."*
>
> (Pág. 63.)

Y comenta el autor: "La visión de la vida del canciller es sombría, como tiene que serlo siempre la del hombre que la examina a la luz de criterios económicos y de gobierno general. ¡Cuán lejos está Ayala de poseer la malicia alegre del arcipreste de Hita! En el uno, todo es análisis de las responsabilidades; en el otro, no aparece por una vez

(1) Julio Caro Baroja: *Razas, pueblos y linajes*, "Revista de Occidente", Madrid, 1957, 358 págs.

la idea de la responsabilidad. En el canciller se ve al puritano; en el arcipreste, al hombre que tiene una fe menos complicada con escrúpulos sociales. La vida del arcipreste parece transcurrir alegre y en el desbarajuste individual. La del canciller resulta triste y en pugna con el desorden social reinante. Su participación en la guerra entre don Pedro y su hermano don Enrique podrá ser considerada como dirigida por el interés. Pero en el fondo, en sus actos, hay un acomodo de ideales e intereses que va muy en consonancia con la moral puritana" (p. 63).

Siguiendo este denodado criterio de "romper" tópicos, Julio Caro Baroja se pregunta en *Tierras del Sur* si las formas de vida tradicionalmente atribuídas a los árabes en Levante y Andalucía son efectivamente árabes. En primer lugar, los vándalos no presentan la imagen tradicional de tosquedad y fiereza. Fueron tan voluptuosos como luego los árabes, pues tenían una gran capacidad de adaptación, que a éstos faltó. Igualmente "los árabes de cierta época tenían la idea de que gran parte de los cultivos y de los beneficios que obtenían en las feraces vegas de Levante se debían al *esfuerzo de los cristianos que habían vivido anteriormente en ellas*, del mismo modo como hoy para el huertano de Valencia o Murcia resulta dogmático que las acequias, las presas, las obras hidráulicas y los frutos en general que requieren su atención diligente tienen como creadores a los moros" (p. 77). Caro Baroja apunta también la huella bizantina, que ha sido con demasiada frecuencia menospreciada.

Enormemente interesante es el ensayo *Los moriscos aragoneses, según un autor de comienzos del siglo XVII*. Este autor es Pedro Aznar Cardona, un aragonés bárbaro, que nos da una visión del problema morisco extraordinariamente plástica. No sabemos qué admirar más: si el dogmatismo feroz de Aznar —"poco fino de cabeza", escribe Caro—, no exento, sin embargo, de valor literario y aun de valor representativo, o la propia consideración objetiva de la cuestión que Aznar, a su pesar, nos descubre. Lúcidos y de grandes posibilidades de desarrollo son también los ensayos *El criptojudaísmo en España* y *Sobre ideas raciales en España;* parece que Julio Caro Baroja penetra en los huecos de la Historia, aquellos aspectos de ésta que los historiadores han considerado secundarios y que, sin embargo, iluminan aspectos fundamentales. Caro aduce un texto de Schelling sobre la conveniencia de leer las historias particulares y demuestra su fecundidad. Basta decir, para comprender la importancia del criptojudaísmo, que todavía en el siglo XVIII la Inquisición quemada judaizantes, y aun en el XIX quedaban en España "cristianos nuevos" que seguían practicando en secreto su religión. El problema es importante, tanto

por ellos como por los "cristianos viejos", cuyo espíritu de denuncia se llevó hasta el frenesí. La conclusión de Julio Caro es justísima: "En suma, el discutir el influjo que ejerció la Inquisición española sobre la literatura o la ciencia es algo que hemos de dejar a los polemistas. Pero lo que es evidente es que el Santo Oficio mantuvo a la masa de la población de España durante cientos de años en estado de tensión y que, desde el punto de vista de los hábitos, usos y costumbres, moldeó a generaciones y generaciones en la práctica del disimulo, de un lado; de la denuncia, de otro. Y esto es, a mi juicio, mucho más grave que el que permitiera o dejara de permitir el desarrollo de las actividades del espíritu en sentido científico o filosófico" (p. 140). Y en cuanto a las ideas raciales, no es solamente ésta antaño tremenda cuestión de la "mancha" judía o morisca en los linajes y familias españolas, sino el racismo entre los cristianos viejos, que hace que todavía hoy en las Islas Canarias —y en Venezuela— a los peninsulares nos llamen *godos*, goticismo que deriva curiosamente en el siglo XVIII, y sobre todo en el XIX, a otros racismos más o menos fundados: iberismo de los vascos —que cambia de signo político durante la pasada centuria—, celtismo gallego, arabismo andaluz, clasicismo mediterráneo catalán, etc. En España tenemos, pues, un racismo anterior al europeo, y ya vemos en qué ha parado éste en Alemania. "Y el racismo, sea germánico, sea semítico, sea aristocrático, sea democrático o nacionalista, constituye una pasión que en tiempos normales no produce más que querellas académicas o polémicas de prensa y cosas perecidas, pero que en un momento de crisis puede convertirse lo mismo en un ideal colectivo respetable que en una monstruosidad descomunal. El hombre de ciencia de hoy, sincero y escrupuloso, debe poner sordina a todos estos debates sobre "orígenes", que corresponden a una posición de la mente humana un poco distinta a la que hoy día produce más fructíferos resultados" (p. 154). En un ensayo posterior se plantea Julio Caro Baroja cuál es el contenido de esa ciencia llamada "Psicología étnica" y la radical falsedad de muchas de las características nacionales, que entre nosotros tienen un antecedente ilustre en Baltasar Gracián.

En *Una teoría de las ciudades viejas* —lástima que sean muy pocas las ciudades estudiadas— comprueba Julio Caro que el urbanismo no es invención moderna. Las ciudades medievales se fundaban para algo, con una cierta ordenación y respondiendo a una estructura social determinada. Estudiando sus planos podemos averiguar cuál era su finalidad, que muchas veces aparece atestiguada por el propio nombre de la villa: así Laguardia (observatorio estratégico) y Salvatierra (tierras protegidas). "Partiendo de la base de la existencia de utopías

urbanísticas, más o menos filosóficas, llegamos a establecer la posibilidad de que, desde épocas remotas, haya ciudades construídas conforme a un plan muy definido, que se distinguirá bastante bien, como es lógico, de aquellas que han ido haciéndose en una especie de devenir constante" (p. 168). "En realidad, no existe ninguna ciudad antigua ni moderna que obedezca al primitivo plan en absoluto, es decir, que no haya estado sujeta a irregulares modificaciones posteriores a su fundación, y tampoco hay casos de ciudades que sean total y absolutamente simples agregados de edificios y habitaciones sin orden alguno; pero no cabe duda de que, observando ejemplos distintos, podremos indicar con arreglo a qué tipo de causalidad se han de explicar los rasgos más llamativos de ellas" (p. 168-169). (Se refiere a las llamadas causalidad teleológica y causalidad mecánica.)

Aplica esta teoría en los ensayos *Pueblos andaluces* y *"Las nuevas poblaciones" de Sierra Morena y Andalucía*. El primero es una lucha contra la Andalucía de pandereta —de creación nacional, no extranjera, como advierte al principio—. Recoge ideas de Aristóteles y de Aben Jaldún, que todavía hoy resultan luminosas. En este trabajo hay una muy importante *reivindicación* del siglo XVIII, que me interesa trasladar íntegra: "¿Cómo se ha de ponderar la significación que "todo" el siglo XVIII tiene en la historia de España? ¿Cuánto habrá que repetir que supone un verdadero salto en el adecentamiento de la vida pública y privada? Y a los que a regañadientes reconozcan esto y objeten que, a cambio, se perdieron otros bienes espirituales más estimables que los puramente materiales, podrá recordárseles que multitud de elementos de la vida y el arte populares que hoy consideramos como más españoles y más representativos son dieciochescos. Andalucía (como por otro estilo le ocurre a las provincias vascas de Guipúzcoa y Vizcaya) es un país viejísimo en el que el espíritu del XVIII ha dejado una huella más fuerte acaso que en cualquier otra parte de la Península; políticamente es la época del "despotismo ilustrado", una forma muy especial del humanitarismo en que la monarquía y la aristocracia desempeñan un papel algo distinto al que tuvieron hasta entonces. Una de sus preocupaciones fué la de mejorar la vida material del "pueblo". Así, pues, si no cabe hablar de la existencia de ciudades democráticas, sí es posible decir que en la Andalucía dieciochesca ya existen poblaciones hechas casi única y exclusivamente para la masa, para una masa de trabajadores del campo ante todo. Y al lado de ellas florecen las ciudades comerciales en que triunfan familias pudientes de carácter muy distinto al que hubieran podido tener en la Edad Media" (p. 196). Así "el pueblo andaluz de tipo diechiochesco es casi más común que el morisco o moruno, contra

lo que la mayoría de la gente se ha empeñado en decir: cuadriculando en la planta, cúbico y blanco en el alzado, rompen a veces su severidad unas portadas barrocas, unas torres adornadas, algunos detalles sobre los que han llamado la atención varios críticos y aficionados al arte" (p. 196).

Las "nuevas poblaciones" responden al pensamiento paternalista de Carlos III, unido al deseo de extirpar el bandolerismo con otras medidas que las puramente policíacas, siempre ineficaces. Igual fin persigue Félix de Azara cuando en 1820 recomienda la repoblación del camino entre Zaragoza y Huesca. Pero viene muy a cuento la frase de Torres Villarroel de "que los ladrones más famosos no están en los caminos", y el soneto del mismo que copia Caro Baroja a pie de página (p. 211). Julio Caro hace la historia de estas poblaciones: "Consistió el experimento, la experiencia o aventura, en crear de raíz. en los puntos más afectados por el mal, una sociedad campesina a la que se pretendieron dar rasgos ideales, a la que se quiso librar de los defectos que se notaba tenían muchas de las sociedades rurales españolas y que se venían denunciando desde el siglo XVII por políticos y arbitristas" (p. 212). El experimento, en su aspecto concreto de lucha contra el bandolerismo, fracasó: "La idea de cubrir los lados de las carreteras generales con casas y tierras cultivadas, de haberse llevado a cabo del modo tan completo como soñaba Olavide, hubiera desplazado de ella muchos malhechores en tiempos pacíficos. Pero cuando hay guerras civiles, cuando el hombre no domina la extensión total del campo, como ocurría en la Andalucía decimonónica, y cuando el pobre se halla amenazado por el hambre dentro de las ciudades mismas, los remedios tienen que ser muy complejos y difíciles de aplicar con éxito. La buena voluntad del gobierno de Carlos III quedará siempre patente, de todas suertes, frente a la abulia de otros posteriores, en que si las "nuevas poblaciones" aumentaron y hasta en algún momento florecieron fué por causas ajenas a la política e independientemente de su pasado: explotación de minas, creación de industrias, etc." (p. 231). Hoy las "nuevas poblaciones" se han igualado a sus vecinas preexistentes, incluso en sus aspectos míseros, pues "alternando con las casas holgadas construídas para que sirvieran de albergue a una familia ideal de labradores, se ven chozas y habitaciones rústicas, levantadas en el siglo XIX o en nuestros días, de acuerdo con un sistema de construcción muy primitivo, que valdría la pena estudiar, pues Andalucía, tierra que contiene prodigios de arquitectura, savia de varias civilizaciones, es también rica en formas de construcción arcaizante: cuevas, chozas, cabañas, pajares, etc., que ostentan variedades muy curiosas" (p. 232). Andalucía, en definitiva, es rica en mise-

ria. El trabajo *En la campiña de Córdoba* estudia las condiciones de vida en una de las tierras más hermosas de España, que es a la vez, lamentablemente, tierra de latifundios. Julio Caro estudia el latifundismo y su víctima, el jornalero o bracero residente, como formas típicamente mediterráneas, de cuya antigüedad tenemos sobrados datos. "El jornalero hace lo que el colono o esclavo y carece de los amparos que tuvieron casi siempre estos dos. El espíritu rapaz y de un individualismo económico estrecho, propio de la gente del Mediterráneo, ha tenido que producir esta víctima desde antiguo. Sabemos así que el número de labriegos humildes que vivían dentro de la Córdoba califal era considerable" (p. 246). Esta gente ha dado lugar a constantes revueltas: latifundismo y bandolerismo son dos fenómenos que han solido presentarse unidos. Tendremos ocasión de comprobarlo al estudiar otro capítulo de este libro.

En *El sociocentrismo de los pueblos españoles* estudia Julio Caro la peculiar manera de ensalzar lo propio y denigrar lo ajeno, especialmente lo muy próximo, que tienen muchos pueblos españoles. Entiende por sociocentrismo "la facultad de creer y sentir que "un grupo humano" al que se pertenece es el más digno de tenerse en cuenta entre los existentes" (p. 264). Es una antiquísima manera de juzgar lo propio y lo ajeno, que se da tanto más reciamente cuanto más reducido es el grupo humano en que se produce. Los ejemplos que trae el autor son muy elocuentes, y muchos enormemente divertidos. No se libran ni siquiera los santos patrones de las localidades vecinas. Así el que dice:

"*San Blas de Huete*
que por sanar a uno mató a siete."
(Pág. 289.)

En cambio, se encarece lo propio:

"*Si se hunde el mundo, que se hunda;*
Navarra siempre p'alante."
(Pág. 272.)

o este otro, que parece una delicada canción:

"*Aragonesa es la luna,*
aragonés es el sol,
aragonés es mi amante
y aragonesita yo."
(Pág. 273.)

Frente a esta consideración optimista, que es la que el pueblo ha venido manteniendo hasta ahora, hay otro punto de vista "conforme

al que el medio social en que se desenvuelve la propia vida deja mucho que desear. Esto último ha sido defendido por bastantes intelectuales de fines del siglo XIX y comienzos del XX y ha trascendido al pueblo. La literatura sobre la decadencia de España, es decir, de la unidad de convivencia más moderna, parte en algunos casos de su consideración" (p. 269). No obstante, me interesa subrayar que aunque la literatura decadentista acuña su peculiar *pathos* a finales del siglo pasado, poco esfuerzo costó a sus creadores encontrar precedentes en los siglos anteriores. Lo nuevo quizá en el siglo XIX es un matiz de desencanto o de desesperación. Ya no podían agarrarse a las fórmulas milagreras en que creyeron tantos escritores del siglo XVII y aun del XVIII. El espectáculo de un siglo de guerras civiles y la parálisis final canovista no invitaban precisamente al optimismo. El estudio del sociocentrismo tradicional aporta, junto a los hechos de solidaridad y cooperación, los sentimientos de antipatía y hostilidad colectivas, que también son una parte de nuestra realidad.

Ideas y personas en una población rural presenta el caso de la supervivencia aislada de antiguas creencias —como las de brujería—, supervivencia que es objeto de burlas o comentarios irónicos por parte de las personas que forman un medio social más avanzado.

La "Germanía" y la "Camorra" compara ambas instituciones criminales, española la primera e italiana la segunda. Caro rechaza el criterio de la influencia española en la *camorra,* o al revés, y cree más bien en la similitud del medio social napolitano, siciliano y andaluz. Ambas asociaciones, lo mismo que la *mafia,* nacen como consecuencia de un estado social latifundista, que en un momento determinado se vuelve favorable no ya a los bandoleros, sino a la unión de éstos, con curiosas y graves ramificaciones en todas las capas de la sociedad; fenómeno que se haya muy ligado con las circunstancias políticas del país, y además "con dos formas típicas de proceder en la vida pública de los pueblos meridionales: lo que en castellano se llama "compadrazgo" y lo que se llama "caciquismo" (p. 233).

Finalmente, Julio Caro Baroja termina su libro observando cómo el estudio del arte puede contribuir al conocimiento de la historia social y económica de la Península Ibérica, que todavía está por hacer. Así Rostovtzeff aprovechó el contenido sociológico de las obras artísticas para su importante libro sobre el Imperio Romano. Julio Caro hace lo mismo con algunos ejemplos españoles muy poco conocidos (relieve de Santa María la Real de Olite y sillería de coro de la iglesia de Isaba).

En su totalidad *Razas, pueblos y linajes* es un libro fecundo, pletórico de ideas e incitaciones. Redactados sus diferentes capítulos en

diversas épocas, ha sido un gran acierto reunirlo ahora en este volumen.—ALBERTO GIL NOVALES.

DR. A. HESNARD: *Psychanalyse du lien interhumain*. P. U. F. París, 1957. 231 páginas.

El Dr. Hesnard, que en 1913 publicó un libro sobre Freud y después otros varios, entre los que sobresale, por lo discutido que fué, *La moral sin pecado*, publica ahora éste, en la Biblioteca de Psicoanálisis y Psicología clínica de las Presses Universitaires de France.

Aunque su título y la especialización del autor podrían inducir a pensarlo, no se trata de un libro sobre psicoanálisis, en el que, sometiendo a un proceso de "desmontaje" sueños y recuerdos de infancia, se intente descubrir las raíces subconscientes, biológicas casi, de las tendencias sociales del hombre. Hesnard, aunque formado en la dogmática freudiana, no admite totalmente ni la técnica ni las deducciones a que conducen los supuestos de Freud, sometidos a dura crítica precisamente por los psicosociólogos, que se niegan a reducir la trama psíquica a la actuación de uno o varios instintos, cuya existencia misma ponen en tela de juicio.

A medio camino entre la actitud analítica y la psicosociológica, pero adoptando un método esencialmente fenomenológico, Hesnard construye una psicología que arranca, como de un dato previo, de la vinculación del hombre con sus semejantes, que establece inconscientemente una "intersubjetividad anónima", es decir, anterior a toda determinación personal y base del psiquismo.

Esta concepción es, sin duda alguna, acertada, y viene a corroborar, desde el flanco psicoanalítico, los asertos de la psicología social, todavía vacilantes porque priman demasiado los clichés tradicionales, anclados en una consideración "aislacionista" del ser humano, que ha producido no poco retraso en el enfoque atinado de las ciencias sociales. Hesnard prueba sucifientemente que las relaciones que ligan al hombre con los demás constituyen, por decirlo así, un *a priori* entramado en los hondones de la psique, la cual, por ello mismo, tiene un sentido eminentemente teleológico, referencial, interhumano. "Hay que buscar el fundamento del vínculo interhumano, no en lo que la psicología nos ha enseñado hasta ahora sobre él, concebido como una percepción de otro investida de una especie de dinamismo, y de atracción o de repulsión, sino en esta *intersubjetividad anónima* que, en el plano del mundo percibido, o del ser-en-el-mundo, es en sí misma de la naturaleza, de la relación, del vínculo. Porque el medio de existencia del hombre,

su mundo humano, no es solamente un mundo de cosas, sino de presencias; es un mundo interhumano, un mundo de relaciones humanas, ya que el hombre es, según la fórmula intuitiva de Saint-Exupéry, "un nudo de relación".

Como se ve, el lenguaje y la perspectiva de Hesnard son los de la fenomenología, particularmente a través de la obra de Merleau-Ponty. Pero no es ésta sola la influencia que se añade a su formación inicial psicoanalítica, sino también la sociología, vista a través de las concepciones de Gurvitch. Ello presta al libro de Hesnard un atractivo del que suelen carecer las construcciones atenidas sólo a las aportaciones de una visión psiquiátrica, tantas veces muy aguda para algunos detalles de la realidad como ciega para otros, que se ignoran o se menosprecian.

De la intersubjetividad indiferenciada surge otra, que Hesnard llama "privada", pero que acaso fuera más acertado denominar "personal", porque une al ser humano con otro, según la dialéctica del *Ego* y el *Alter,* o con otros, sea a un *Nosotros* vinculante, o a un *Se,* término mostrenco de referencia y vaga socialización. Este vínculo intersubjetivo "privado" es vivido como *Identificación,* en el plano individual; como *Participación,* en el plano colectivo.

En aquélla ve el autor la piedra angular de todo el edificio psíquico y al hilo de la misma construye su libro. Así en capítulos sucesivos se ocupa del nacimiento y dialéctica estructurante de la identificación en el niño, identificación y comportamiento, identificación y dialéctica de la pareja, las identificaciones colectivas, las identificaciones socializadoras y las identificaciones culturales, para terminar con el estudio de las identificaciones y la participación morbosas.

Tienen particular interés los análisis de Hesnard sobre la dialéctica de la pareja y, sobre todo, la importancia que concede a las identificaciones culturales como base de la educación, con toda la trascendencia y responsabilidad que ello supone para la obra del educador (padre o maestro).

Más discutible es su propuesta final, formulada ante la ambivalencia identificación-agresión, que el autor señala. "El autor de este libro —dice— no es ni un solidarista o humanitarista, ni un adepto de la moral doctrinal de la simpatía, ni un predicador de caridad, ni un defensor de los valores teóricos llamados (con la mayor frecuencia, falsamente) espirituales. Sólo cree en el advenimiento posible de una espiritualidad concreta y en la comunión de los hombres de todas las razas. Desea que una demistificación de la relación interhumana llegue un día a crear en los dirigentes del porvenir del mundo una institución

o, más precisamente, una organización de la coexistencia, mediante una técnica de la relación."

Los síntomas no auguran una inmediata realización de este sueño, análogo al que servía de coronación a "L'homme, cet inconnu", de Alexis Carrel. Ni un Areópago de sabios, al modo platónico, ni una Institución mundial de control y arbitraje universales son, hoy por hoy, sino utopías. Y no es el mejor camino para propiciar la venida de una edad sin conflictos la utilización de una lógica dialéctica que, a la manera heraclítea, hace de la lucha la última razón del ser y como la textura misma de la realidad.

Ello no obsta para proclamar que se trata de un libro muy digno de ser leído y meditado.—ADOLFO MAILLO.

ANSELMO GONZÁLEZ CLIMENT: *Cante en Córdoba.* Madrid, 1957.

Cuatro acontecimientos jalonan en lo que va de siglo los intentos de supervivencia del cante jondo: la aparición, en 1912, de *Cante hondo,* de Manuel Machado; la celebración en Granada, en 1922, del Concurso de Cante Flamenco; la publicación, en 1931, de *El poema del cante jondo,* de Federico García Lorca, y la realización en Córdoba, en 1956, del Concurso Nacional de Cante Hondo. Alrededor de ellos la voz constante de los poetas —Villalón, Alberti, Romero Murube, Pemán, Moreno Villa, José Carlos de Luna, etc.— y la inquietud de los buenos "entendidos" —Cossío, los hermanos Caba, Bergamín, Fernández Almagro, Starkie, Souvirón, Pérez de Ayala, etc.— mantienen la elaboración intelectual que precisa la liturgia desarrollada en las "criptas" de la jondura: ventas, colmaos, cafetines...

Sobre el último de los acontecimientos citados acaba de publicar Anselmo González Climent un documentado libro. Es éste compendio y glosa de cuanto se oyó y se vislumbró en Córdoba. Acta fiel y apasionada de los sucesos y su trascendencia lógica. A lo largo de casi dos centenares de páginas examina con orden y detalle: las esencias del flamenquismo —como arranque y pie del ensayo—; la metodología y consecuencias internas del Concurso; el jurado, cuestiones histórico-vivenciales que hacen referencia a la postergación de los cantes chicos, al valor de "la hora, el chato y el duende", como elementos que juegan un destacado papel en la actuación del cantaor; el perfil humano y artístico de las dos figuras flamencas significativas del certamen, Aurelio de Cádiz —última muestra de una edad áurea del flamenco, y miembro del jurado —y Fosforito, vencedor indiscutible y una de las pro-

mesas cuajadas de la más reciente promoción de cantaores; lo genuino de las soleares cordobesas, con la enorme trascendencia que esta modalidad tiene dentro de la esfera del cante jondo; la magia característica de los ambientes donde surge espontáneo y auténtico el cante, y la necesidad de esa espontaneidad y autenticidad en los dos puntos que lo polarizan, cantaor y cabales, puesto que no corresponden al binomio "actor-público". Estos son los aspectos más destacados del libro dados en sucinto esquema.

Entre medias, quedan tres puntos —tres apartados con entidad de capítulo—, que hemos dejado voluntariamente fuera de la enunciación anterior, por estimarlos de un interés especial que requiere examen aparte. Los tres tienen de común su referencia al tiempo y encierran el mejor diagnóstico del pretérito, presente y futuro del flamenco. Son, sin duda, la mejor y más fértil consecuencia del libro, que no es otra —al mismo tiempo— que la propia del Concurso. Este —si seguimos la opinión de González Climent— ha servido, ante todo, para revisar el mundo mágico del cante, hacer recuento de lo que ha permanecido a lo largo de los treinta y cuatro años de silencio que van desde Granada (1922) a Córdoba (1956), constatar qué formas ha devorado el olvido y cuáles la facilidad de los escenarios urbanos.

Del pasado señala González Climent: "La mayoría de los concursantes han demostrado dominar los caminos cultivados por Manuel Torres, Juan Breva, Enrique el Mellizo, Antonio Chacón y tantos otros." Y sistematiza esta atención hacia lo tradicional bajo tres rúbricas:

a) *Enciclopedismo del pasado.*—A este grupo pertenecen los cantaores que cristalizan toda su vocación flamenca dentro de los cánones impuestos por distintas generaciones del pasado..., eligiendo para cada cante las huellas del maestro que en él destacara. Así, se canta una malagueña, se elige, por ejemplo, la de Enrique el Mellizo o la del Canario Grande; si una seguiriya, la de Manuel Torres o la de Antonio Chacón...

b) *Especialización del pasado.*—Claramente se echa de ver que nos referimos aquí a aquellos cantaores que prefieren circunscribir sus tendencias en la totalidad de un solo maestro. Todo lo que en cante se haya hecho anterior, contemporáneamente o posteriormente a dicho maestro, es ámbito secundario, verdad incompleta. La historia se detiene en una sola figura, en Silverio, Chacón, Curro Dulce.

c) *Servilidad del pasado.*—En último término, sería oportuno referirse a un tercer grupo de cantaores que han creído alcanzar las honduras del cante grande con recursos poco más o menos que onomatopéyicos...

La característica de este grupo consiste en la imitación auditiva, la más servil y, por lo mismo, la más despreciablemente falsa...

Han cantado la caña, la debla, la temporera, el martinete, la toná o la liviana de la forma más ásperamente empírica, mecánica, descubriéndose a primera audición el origen discográfico de tal o cual cante interpretado.

El presente del cante encerraba sus dudas. ¿Puede una generación de cantaores, formada bajo el imperio del fandanguillo y el espectáculo teatral, hallar el entronque con la línea tradicional? ¿No desvirtuará sus búsquedas el fácil recurso de falsificar la emotividad del trance? La respuesta es clara: "Ha sido sobremanera notable el caso de atestiguar en máximo porcentaje el desligamiento de los concursantes frente a las modalidades actuales y negativas del flamenquismo... Si había algo previsible era, precisamente, el ánimo de atestiguar una mayoría de concursantes adictos al decorativismo moderno de la voz." Sin embargo, los prejuicios no pasaron de conjeturas *a priori* de menor cuantía. Pero el momento actual ha dejado su impronta en el "modo": "... los cantaores han sabido incorporarse las "facultades técnicas" de esa tendencia —se refiere al llamado modernismo—, pero desglosándola del sentido virtuosístico y mecánico con que usualmente se emplean... Tales facultades, depuradas por intuición, aplicadas a los cantes grandes y cruzamiento armónico con el gesto solemne de los cantaores antiguos, dan el producto apreciable de estos noveles, a punto de que, en cierto sentido de la variedad y el desarrollo expresivo, logran superar a los propios maestros del principio de siglo".

¿Y el futuro? "Es evidente que se está gestando una apetencia neoclásica dentro y fuera de la juventud que ha actuado en Córdoba." Por tanto, se insinúa una decidida línea de neoclasicismo, bajo la cual existe una promesa de supervivencia. Supervivencia que se pone de manifiesto en cuanto hemos señalado al referirnos al pasado, y en un elemento de tan enorme trascendencia como es la grabación. Mediante ésta se está salvando el repertorio flamenco del olvido, se están restituyendo formas a punto de perderse para siempre y, sobre todo, se está poniendo en limpio uno de los más valiosos documentos del folklore español. El disco, con su facilidad de difusión, está llevando a las más insospechadas latitudes la voz honda de "la Andalucía del llanto". Lógico es, por tanto, que el cantaor, recién lanzado a la aventura de afirmar su voz, tenga en cuenta el pasado y retorne a cuanto encierra de valioso. Un imperativo cuasi fatal le impele a revivir lo que importe de la tradición y a impulsar ésta por los cuatro puntos cardinales. Es así el disco punto de partida, y meta al mismo tiempo, que se impone alcanzar sin excusas.

Junto con esa característica del neoclasicismo apuntado señala González Climent lo que pudiera llegar a ser el mal del porvenir. "Es posible afirmar que hay una cierta inhibición personalista en el marco actual del cante. Los operistas giran alrededor de la imitación más o menos tonificada de una figura: Pepe Marchena. Los neoclásicos procuran elegir una figura más o menos contemporánea, para ampararse bajo el rumbo de su estilo..." Por todas estas razones, conviene relativizar el valor de los neoclásicos, ya que, habiendo asimilado el empeño de la reconstrucción de los estilos antiguos, no tienden de seguida a suscitar virginidades flamencas, caminos distintos. Aviva así lo que existe de positivo cara a los días venideros, y donde se puede producir la falla que desconecte la lógica trayectoria de los sucesos.

Pasado, presente y futuro son las dimensiones de toda crónica. Esta que nos ha ocupado ha sabido, como pocas, obtener el mayor rendimiento a cada dimensión. El suceso y sus repercusiones queda enjuiciado con complejidad de criterio. La historia del flamenco tiene un dato importante en su haber. El curioso o el estudioso, una fuente sin pretensiones, pero cuajada de precisión y claridad. El cante jondo, uno de sus más fieles vigías en la inquietud de Anselmo González Climent.—Antonio Amado.

John Knittel: *Jean-Michel*. José Janés, Editor. Barcelona, 1957.

Realmente los caracteres que John Knittel —autor francés anterior de "Vía mala"— nos estudia en "Jean-Michel" corresponden a una de esas bien llamadas, por lo auténticas, literaturas de decidido compromiso con el mundo y, sobre todo, con los ardientes problemas, tanto sociales y políticos como psicológicos, que éste tiene planteados. En tal sentido, el joven Jean-Michel —a quien el desarrollo ulterior de la novela impide en cierto modo ser considerado como símbolo de una juventud perdida de postguerra—, compendio exaltado del constante debatir del hombre por su adaptación social, por su terror al *extrañamiento* y al desarraigo (factores que son, desde luego, parte constitutiva, no sólo de la gran tradición novelística de siempre, sino de todas las corrientes artísticas vivas), a su regreso al hogar paterno, integrado por una familia campesina culta, siembra la desolación y el drama, ya que su espíritu corrompido, nihilista y, finalmente, esquizofrénico, choca con brutal impacto contra el aburguesado sentido común de la pequeña comunidad cristiano-campesina, en un lugar francés del norte de Africa.

Las circunstancias halladas a su regreso —de la urbe, de centros cosmopolitas y agitados— por Jean-Michel, personaje en cuyo confuso

y desgraciado cerebro luchan tumultuosamente todas las teorías político-filosóficas de la época, toda la subversión, morbosidad y vicios del momento son excesivamente —dicho sea esto un poco en demérito de Knittel y aclarando el concepto antes apuntado de por qué el personaje no podía ser considerado en gran manera como símbolo de una juventud perdida postbélica, dado el ulterior desarrollo de la novela—, son, repetimos, excesivamente propiciatorias para la estructura formal y solución del drama (inadaptación, escisión abismal, odio y, por último, asesinato y suicidio).

Los personajes de "Jean-Michel" tienen carácter, fuerza expresiva, y todos responden, dentro de reacciones cristianas en común o, mejor y más ampliamente dicho, humanas, a un premeditado proyecto, por parte del autor, de antagonismo y diversidad sociales. El padre es un trabajador enriquecido, enérgico, sobrio, equilibrado; la madre, rusa exilada, tiene mucho de religiosismo simbolista y supersticioso. Dina es la hija mayor, típica muestra de aspiración a la independencia y autonomía feminista, pero, en realidad, frustrada en amor por una fatalidad, frustración inmediatamente corregida con la aparición de un joven alemán, interesante porque significa la antítesis de Jean-Michel, no obstante haber vivido análogas experiencias, y que ocupa con su efciencia y sentido común un pronto lugar —el del hijo ausente— en el corazón del viejo. En esta breve semblanza interesa también mencionar a la hija menor, paralítica, portadora de la más pura esencia cristiana, y al doctor Boyer, conciencia especialmente dotada por Knittel para juzgar la actuación de los demás.

Es literatura comprometida porque el tipo central, Jean-Michel, acuciado por angustias existenciales (valga la expresión, pese a que ha sido muy zarandeada), y después de enemistarse con el padre y convertirse en un ente extraño, absurdo, ajeno a la familia, mata al alemán y termina suicidándose, con cuya solución a la trama no existe posibilidad para una regeneración, ni tan siquiera parcial, de Jean-Michel, y puede afirmarse otra vez que aceptados por el lector los postulados esencialmente cristianos que Knittel incorpora a su prosa, no resulta ninguna buena solución, entiéndase, ninguna buena solución en el terreno ortodoxo, a no ser —declaremos ahora muy en favor de Knittel— que las circunstancias fatídicas, el azar, lo que no tiene ponderación, se alíen con las aberraciones psicopáticas de Jean-Michel y provoquen conjuntamente la acción dramática y esa —ahora ya justificada— ausencia de salvación que la culmina.

En resumen, cabe considerar el drama de John Knittel como bien interesante y apasionado, de cara al naufragio del idealismo, de los va-

lores humanos; preocupado siempre por hallar sistemas aptos y flexibles de integración social, intentando razonar el origen de la desintegración que domina a los combatientes del mundo, luchando contra ella, percibiendo claramente, y desvirtuándolo, el peligro que encierran las extremistas teorías nietzschanas y marxistas.

Novela bien construída y —exceptuando las páginas que hacen referencia al descubrimiento de las pruebas del crimen, bastante convencionales por cierto— bien dosificada. Knittel, en los momentos oportunos, sabe revestir su estilo de la necesaria crudeza y, sin duda, domina la técnica lucubrativa, sin caer por ello, cosa digna de destacar, en divagaciones abstrusas, minoritarias. Vale citar a tal efecto las conversaciones de índole psiquiátricas que mantienen el doctor Boyer y Jean Michel, conversaciones que constituyen por sí solas la raíz profunda de la tesis de la novela.

José Janés, como nos tiene acostumbrados, ha hecho una edición cuidadosa y bonita, que se maneja con simpatía.—EDUARDO TIJERAS.

GARAGORRI, PAULINO: *Ortega, una reforma de la Filosofía.* Revista de Occidente, 1958.

Como se indica en una nota preliminar, el libro contiene las lecciones de un cursillo dado en el Aula de Cultura de la Universidad de Madrid (abril de 1957). El profesor Garagorri, discípulo predilecto de Ortega, nos ofrece en una bien compendiada síntesis lo más relevante del pensamiento del filósofo español. Su estilo claro, sencillo y preciso, nos recuerda el del maestro, cuyos textos ocupan una gran parte de las páginas del libro. El autor va hilvanando los diversos momentos de la vida de Ortega a través de sus escritos y, ante ellos, nos muestra la línea que ha seguido en su pensamiento.

El libro está dividido en varios capítulos. En el primero, titulado "La herencia del pasado filosófico", Garagorri, después de afirmar la personalidad de don José Ortega y Gasset como la del "máximo pensador español", nos indica que el legado literario de Ortega es fundamentalmente una doctrina filosófica y nos expone los dos requisitos necesarios al aprendizaje filosófico. "Filosofar —dice— es, manifiestamente, el intento de adquirir, por un personal esfuerzo, un sistema de convicciones o certidumbres acerca de aquello que nos aparece como *lo fundamental,* y de tal suerte que obtengamos un conocimiento riguroso o verdadero." Para comprender una filosofía son necesarias dos cosas: 1.ª Que en algunas medidas nos sintamos inquietos respecto a

la verdad. 2.ª Que evoquemos aquella otra filosofía que está ausente de la que estudiamos y a la que ésta niega o pretende sustituir. Esta es la razón de que el autor nos dé un panorama de la filosofía anterior a Ortega, frente a la cual se moviliza su pensamiento; el naturalismo, la razón como "don natural", el cartesianismo y el *a priori,* son analizados con finura.

Frente a esta filosofía "eleática", Ortega va a intentar una reforma de la filosofía, según otra concepción que el profesor Garagorri expone en el capítulo II: "La nueva idea de la realidad: la realidad radical".

Para Ortega, la realidad es una cosa distinta de lo que pensaba Aristóteles. Un árbol, por ejemplo, puede significar muchas cosas diversas, según las circunstancias. Las cosas existen para el hombre en cuanto le "importan"; se le revelan en cuanto le sirven o estorban en su más primario trato con ellas. Realidad es, pues, lo que se nos resiste, *lo otro que yo*. El idealismo pretendía "hallar en el pensamiento algo ajeno a toda experiencia orientada hacia las cosas reales". Ortega nos va a decir que la realidad no es la naturaleza, ni la conciencia, sino la *vida humana*. Ortega hace una "nueva pregunta" en la filosofía; no pregunta *quién* es la realidad, sino *qué* es, y halla que esa realidad es la vida humana. Esta vida se concibe como "quehacer" —"la vida es un gerundio y no un participio; un *faciendum* y no un *factum*", decía Ortega—, y este nuevo punto de vista lleva a una reforma radical de la filosofía.

Se necesita ahora ver en qué consiste esa "realidad radical", y a ello consagra el profesor Garagorri el tercer capítulo de su libro. La realidad radical, que es la vida humana, consiste en un "quehacer", en una lucha entre el hombre y sus circunstancias, y Ortega nos dice que "vivir es estar el yo, el yo de cada cual, en la circunstancia y no tener más remedio que habérselas con ello". La vida, constituída por un complejo de *ideas y creencias,* no es más que una consistencia histórica; "el hombre no tiene naturaleza, sino historia, y se vive en vista del pasado".

El capítulo IV se refiere a "La nueva idea del conocimiento: la razón viviente". El descubrimiento de Ortega en el orden del conocimiento, nos dice Garagorri, es la idea de un pensar que no sea pensar del ser, de un comportamiento efectivo de la *razón* que sea extraleático. Ortega no se preguntará *cuál* es la verdad, sino *qué* es la verdad, pues la primera pretensión es una falacia del absolutismo. Pues bien, la verdad es lo que yo necesito saber para llegar a ser el que soy. Para entender esto conviene recordar que nos encontramos ante una nueva

idea del conocer. La razón es sólo una forma y función de la vida. Razonar es un quehacer humano. Por tanto, hay verdad, pero ésta tiene una razón viviente. La verdad no es sino lo que el hombre *necesita* saber para llegar a ser, a realizarse. Esta concepción no se identifica con el pragmatismo, pues en el pensamiento de Ortega la verdad puede presentársenos con signo enteramente opuesto a la conveniencia utilitaria. Por tanto, la verdad es circunstancial y la "reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre" (téngase presente la importancia de la *circunstancia* en el pensar de Ortega, siendo circunstancia todo lo que me encuentro como dado).

En el capítulo V, bajo el epígrafe de "La dialéctica de la razón viviente", Garagorri nos indica cómo aplica Ortega su concepto de la razón viviente al conocimiento de la realidad radical que es la vida humana. La razón histórica no es un deducir o un inducir, sino un *narrar.*

La razón histórica es lo que nos da el sentido de la realidad y la verdad que necesito conocer es hallar la razón de la realidad radical en que me encuentro viviendo para asumir mi circunstancia y, por ello, la disciplina radical en el orden del conocimiento necesario para pervivir no puede ser sino "la ciencia de la realidad radical", cuyo fraccionamiento da lugar a las *humanidades.*

El libro lo complementan unos artículos publicados a raíz de la muerte de Ortega, en *A B C, Insula y Aldebarán,* titulados: "Lo que no queda de Ortega", "La realidad de la muerte" y "Ortega, maestro de generaciones", donde se exponen diversos aspectos del pensamiento orteguiano. Lleva también una serie de notas y una bibliografía de los escritos de Ortega y un índice muy detallado.

En suma, la obra de Garagorri constituye una notable aportación, pues en ella se nos da una visión fiel y sin tergiversaciones de lo que representa Ortega, y en ella pueden encontrar orientación los que no se hallen aun familiarizados con la obra del pensador español, lo cual no es menos meritorio.—LUIS GONZÁLEZ SEARA.

VICENTE NÚÑEZ: *Los días terrestres.* Colección «Adonais», CXLIV. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1957.

El efecto primero de la lectura de *Los días terrestres* ha supuesto para nosotros el planteamiento de peculiares y renovadas preguntas en ronda al fenómeno poético, cuyos cabos últimos, ciertamente inasibles, no excluyen, sin embargo, la posibilidad de unas razones marginales o que llamaríamos «de circunvalación».

Vicente Núñez, joven poeta y crítico andaluz, que ya en los años 1954 y 55 había dado en Málaga su *Elegía a un amigo muerto* (Col. «A quien conmigo va») y los *Tres poemas ancestrales*, ofrece en estos *Días terrestres* el que, por circunstancias de unidad y cuerpo, considera el propio poeta como su primer libro. Consta éste de veinte poemas, diversos en extensión, pero invariablemente escritos en alejandrinos blancos; la idónea y bella modalidad métrica, larga y flexiblemente manejada por Núñez, constituye un ideal envase de la temática del volumen, que podríamos calificar, a título aviatorio, de neorromántica. En verdad, y cuando existe una profunda casación entre la voz de determinados poetas y su medio expresivo, quizá es la variante del verso de catorce sílabas quien confiere a aquélla tanto lustre y riqueza como de la misma recibe, dando cumplida vigencia a nuestra pequeña observación un simple vistazo a la poesía castellana—o en castellano—del XX.

El libro de Vicente Núñez viene a ser brote último del que, sin temor a desorbitaciones, hemos venido considerando como único grupo joven nacional de poesía, localizado y con mantenida voz propia: el de los nuevos poetas cordobeses, agrupados, desde hace algún tiempo, en torno a la revista «Cántico». Junto al lento vuelo del Guadalquivir cordobés, más que en cualquier otro punto de la española geografía, es donde hemos constatado, y no precisamente aquí y ahora, la existencia de un interesante y apretado tono de poesía joven, varia pero coincidente, limitada pero amplia y perfecta, con sello de joven escuela de poesía o, cuando menos, evidenciador de su posibilidad por obra y gracia de Ricardo Molina, Pablo García Baena, Antonio Gala, Mario López, Julio Aumente, Juan Bernier. Todos ellos, excepto Bernier, hacen parte y facción de un son lírico compacto y uniforme, de un lujoso afincamiento a lo que, como antes, podríamos llamar "neorromanticismo», de un apasionado sosiego verbal, de una cerrada devoción hacia lo llanamente popular y diario, sin merma de un lenguaje culto, delicado, con preponderantes temarios amorosos y el lejano padrinazgo de algunos lakistas ingleses y de Luis Cernuda, tocado de los mismos a su vez. En esta línea crece y se mueve el libro de Vicente Núñez, cordobés al cabo...

Pero éstas son tan sólo las cocinas de Córdoba,
en donde unos peroles de cobre brillan mucho;
como pozos de vino rubio y de miel de caña
y como el pecho hermoso de mi madre en la mesa
cuando el pan nos lo parte y luego lo va dando (pág. 16).

Pero aludamos ya, después de haberlo hecho a sus legítimos orígenes y parentelas, a la honda condición personal de la poesía de Vicente Núñez, claramente brotada de un seguro temperamento lírico, inconfundible planeta sin relación con lo que no sea su misma y gestada trayectoria. Escritura viva ésta, liberada palabra en calor y en orden, que sólo de una voz en gracia de poesía puede provenir. Andaluza, en la mejor y más rigurosa acepción de lo andaluz, conservadora y nueva, tentada a soplos breves de un *recogido eco desenfadado* y familiar, con algún toque de bello humor, vecina a lo descriptivo y sumida, con todo, en lo lírico, son muchas y buenas cosas las que pueden y deben esperarse de la futura producción de Vicente Núñez.

Córdoba, Lucena, Málaga, Granada. He aquí el mundo sustantivo que sirve de fondo e impregna con el mando de su señorío los poemas de *Los días terrestres.* La Andalucía del Oeste, de añeja y poderosa seducción, no es, sin embargo, más que una de las circunstancias con que la poesía de Vicente Núñez se entronca, ya que su raíz primera y última no reside ni más ni menos que en el general voltaje poético de su autor.

Examinemos, no obstante, algunos de estos sugestivos aspectos ambientales e informadores. En la Córdoba tahonera y escondida, de lar y luz llevar...

En invierno se cuelgan cortinas de colores,
madapolanes vivos y cretonas a cuadros,
y en verano persianas entre cuyas rayuelas
el patio se ve como por un juguete antiguo (pág. 15).

Mientras que...

Cuando en las calles gratas de Lucena se oían
los agudos repiques del velonero y daba
en San Mateo el último sol de la media tarde (pág. 11).
... ...
... el hojaldrero iba con su cesta de lata
pregonando y el frío se llenaba de aroma (pág. 9).

Abundan preciosos y tiernos detalles de soterrada gracia. Por ejemplo, al tonante caer del agua de los cántaros en la tinaja familiar...

los gatos dan un trote y luego se detienen (pág. 16).

Pero es el amor siempre quien informa en realidad, de un modo u otro, la contextura del libro. Así, por el granadino «Pa-

seo de los Tristes», en que Vicente Núñez, desde un personal movimiento de alma y en modo alguno por una mera coincidencia paisajística o temática, suscita plenamente la voz de los grandes poetas arábigo-andaluces, exhumados con tanta calidad y nobleza por Emilio García Gómez:

> *... hay algo que en el puente de Aben Rasik me ata*
> *a ti, tú la más triste entre todas las plazas.*
> *Fuente de la rotonda, aluvión de ceniza,*
> *rojas torres que visteis mi amor entre arrayanes,*
> *iglesias coronadas por veletas y esferas,*
> *fósforos tentadores de «El Rey Chico» en la noche:*
> *mi pabellón de muerte os hará compañía* (pág. 45).

Y en los siguientes versos del poema titulado «Finales de Mayo»:

> *... en esta bulliciosa Málaga de los puentes,*
> *del hospital, la cárcel, la Trinidad, San Pablo,*
> *te he dicho que te amo y he llorado al decirlo* (pág. 46).

«Ha llorado» el poeta, y llegamos aquí a desvelar la que, para nosotros, es la más acendrada nota de *Los días terrestres*; el libro, a despecho de miopías o banderías que pudieran llamarse a engaño con su sedosa palabra, con sus elegancias y referencias exteriores continuas, el libro, decimos, no es sino una dulce herida, un «recuerdo que vive y espera, casi en vano» (pág. 22), en «el ojal prodigioso de la melancolía» (pág. 25). En efecto, dan fe de esta grave y vivida condición de *Los días terrestres* sus más tajantes aciertos expresivos, tales como los recién citados o, por vía de rápido ejemplo, estos otros:

> *Repaso el cotidiano manuscrito del duelo:*
> *por ti desasosiego y temor transfiguran*
> *mi anhelo dividido en un júbilo impropio* (pág. 39).
> ... ...
> *Arrojar la amargura tan dentro de mí mismo*
> *que por ella, algún día, sepa al fin que he vivido* (pág. 53).
> ... ...
> *Tal es el gigantesco muro de la rutina;*
> *pero en él flor y escoria del recuerdo sucumben* (pág. 49).

Y aquel otro verso sobrecogedor, terminal del bello poema «La casa vacía»:

> *Alguien llama a la puerta: vida o muerte, es lo mismo.*

FERNANDO QUIÑONES.

INDICE

NUMERO 103 (JULIO 1958)

ARTE Y PENSAMIENTO

Portada y dibujos del pintor español Iglesias de Marquet. En páginas de color, Sección "Hispanoamérica a la vista", el trabajo de Luis Mariñas Otero "Panorama de la música hondureña".

PANORAMA DE LA MUSICA HONDUREÑA

POR

LUIS MARIÑAS OTERO

Pocos países como Honduras poseen una música tan rica y variada. El mestizaje racial de Honduras, casi total, da origen a un mestizaje de tipo cultural patente en forma muy clara en el campo musical. Pueden seguirse perfectamente las tres corrientes: autóctona, hispánica y africana, que se entrecruzan y fusionan en la tradición musical hondureña, ofreciendo una riqueza infinita de posibilidades musicales al compositor.

La música rigurosamente autóctona se ha perdido en gran parte, y solamente puede encontrarse en los Departamentos de Intibucá y Lempira, donde existen núcleos de consideración de indígenas racialmente puros.

La música folklórica de Honduras, de carácter híbrido, es la más rica e interesante, ha sido poco estudiada y en ella el influjo de la música popular española es el elemento determinante, debido, sin duda, al carácter ritual de la misma, en la que, por tanto, influyeron poderosamente los sacerdotes en la época hispánica.

Honduras ha carecido hasta fecha reciente de una música que podamos llamar nacional; sólo en las últimas décadas los compositores hondureños salieron de ese aislamiento cultural que tanto en Honduras como en el resto de Hispanoamérica marca el primer siglo de la independencia política, y sólo entonces se busca extraer de las raíces vernáculas una temática que, informada de la técnica musical foránea más reciente, produce una generación musical tan interesante como original.

La riqueza instrumental hondureña es expresión del origen vario de su música.

El maya poseía una amplia gama de interesantes y típicos instrumentos musicales, desde los más primitivos hasta otros que denotan una gran evolución y sentido musical.

Los hay de sonido indeterminado, como los trompetines o fotutos de cola de armadillo; la concha de tortuga, empleada como tambor; las sonajeras o maracas hechas de calabazas huecas y de significado litúrgico y, sobre todo, el Tunkul o Tum, que se encuentra en toda la civilización mesoamericana de la época prehispánica (Teponatzli entre los aztecas) y que todavía subsiste en Guatemala. Para su fabricación se escoge un árbol de chicozapote, del que se corta el tronco o la rama, se descorteza y es puesto a secar. Una vez totalmente seco se ahueca la parte media del tronco y cuando el ahuecamiento está muy cerca de la superficie se señalan por medio de incisiones las lengüetas o teclas; luego se hacen varias perforaciones simétricas donde se han marcado las teclas, uniéndose estas perforaciones con un cordel torcido que

desempeña el papel de serrucho; al final de esta labor, que forma una tecla empotrada a los extremos del trozo, es cortada en su parte media para formar así dos lengüetas o teclas; después, con un pedazo de madera se tapan las rendijas que sirvieron para hacer el ahuecamiento, sonando así como una caja acústica; para la ejecución se usan unos bolillos similares a los empleados para ejecutar la marimba. En la época prehispánica se usaban también como tambor de guerra, que los guerreros llevaban colgados del cuello; los tunkules de guerra eran, naturalmente, pequeños. En las ruinas de Copán —cuna de la civilización maya— se han encontrado esculturas del siglo VII que reproducen tunkules.

A estos instrumentos autóctonos de sonido indeterminado se unían los de sonido melódico, como flautas, pitos, ocarinas y chirimías. Entre estos instrumentos el más original e interesante es la zambumbia, caramba o Tze Tze, cuyo origen no está claro, puesto que algunos musicólogos le atribuyen origen africano, y que consiste en un instrumento de una sola cuerda dividida en el tercio de su longitud por una correa rematada en una calabaza ahuecada que sirve de resonador y que se toca golpeando la cuerda con una varita de madera.

A partir del siglo XVII se introdujo el negro en Honduras, primero en la zona de Danlí y en el siglo siguiente en la costa del Atlántico. En Honduras, igual que en Cuba o el Brasil, el negro importa sus instrumentos y sus bailes, que adquieren en Honduras carta de naturaleza, como es el caso del tumbril y, sobre todo, la marimba, aunque su popularidad haya sido mucho menor que en Guatemala.

Por su parte, el español trae todos sus instrumentos y las avanzadas técnicas europeas; entre estos instrumentos se impone de una forma total la guitarra, que desplaza como instrumento a todos los demás y que, sólo entrado el siglo XIX, con la llegada de los primeros pianos, perderá su antigua primacía como instrumento preferido del pueblo hondureño. Sin que podamos olvidar la flauta y el oboe, y el órgano en la música sacra.

* * *

Poco estudiada y reducida a los Departamentos más densamente indígenas, la música rigurosamente autóctona está en franca crisis.

El historiador guatemalteco Antonio Batres Jáuregui nos habla de la danza principal que practicaban los indios centroamericanos, llamada "toncontín". Se reunían por lo menos cuarenta personas, con trajes blancos adornados con plumas y llevando un casco a la cabeza. Para guardar el compás usaban una especie de tum, ya desaparecido, llama-

do "tepanabad" con dos palos terminados en bolas de caucho o trapo. El pintoresco "toncontín" fué llevado a la Corte de España y ha desaparecido, pero su nombre es el del lugar donde está emplazado el aeropuerto de la capital hondureña.

En las ruinas de Copán se encontró un instrumento de tipo dentado, llamado raspador o "omichicahuaztli", fabricado del fémur de un venado y con numerales mayas; era un instrumento usado en rituales eróticos y funerales solemnes, no como expresión luctuosa, sino como ritos mágicos para asegurar la vida y la resurrección, ya que entre los autóctonos el venado tenía, y sigue teniendo, un significado sagrado asociado a la fertilidad.

También en las ruinas de Copán fueron encontrados fragmentos de una flauta múltiple, punto cumbre en la fabricación de instrumentos musicales alcanzado por el aborigen centroamericano, al construir flautas cuádruples que muestran una técnica bastante evolucionada, mientras que en otros lugares de Honduras se han encontrado instrumentos musicales de origen prehispánico como pitos de barro y ocarinas de forma litoidea, zoomorma y antropomorfa, que no son sólo monotonales, sino incluso tetratonales y en ocasiones politonales.

* * *

La música folklórica es de una gran riqueza y variedad, siendo diferente según las zonas y según sea su carácter, coreográfico o ritual.

Se ha estudiado poco, y las grabaciones de música folklórica son escasas, las principales han sido hechas por el profesor Ernesto Noyes, de la Universidad de Tulane, y, en Honduras, por el doctor Henry Guilbert.

La música folklórica es en su casi totalidad resultado de la hibridación cultural hispanoindígena, predominando, según las zonas, una u otra de ambas fuentes, casi nunca puras.

En ocasiones hay un predominio del elemento indígena, como se observa en el "guancasco" de los indios de Intibucá y de Yamaranguila, que consiste en las danzas que se realizan con canto de oraciones y letanías en las visitas recíprocas entre pueblos diferentes o amigos para fraternizar bajo la advocación de sus santos patronos respectivos. El origen no puede ser más hispánico, pero en la instrumentación entre el elemento indígena, ya que se usa el pito de carrizo de base pentatonal, que toca el "sifanero" acompañado por dos tunes, lo que produce un ritmo magnífico y solemne.

También es muestra de folklore hispanoindígena, de base religiosa

y española, la ""danza de la barra alta", pero su musicalización es prehispánica al igual que la "danza de los porongos", que se baila en Opatoro (1) o la del "chililo", en Gualco.

Lo autóctono es también patente en actos rituales, como el baile "el reyto", de los zambos, que se realiza en rueda en torno a una hoguera bajo el son de los tambores y cuyo origen puede rastrearse en el "holkan okot" o "colomché" de los aztecas. Mientras que los indios sumos del caribe bailan el "tincute" al son de la flauta, danza que tiene un carácter más coreográfico que ritual.

De carácter más hispánico y menos autóctono son, por el contrario, "el coyote" de la Sierra, "los huaxtecos" y "los negritos" de Ocotepeque y, sobre todo, la más interesante variedad folklórica hondureña "el sique", adaptación criolla de la danza española, una jota con ritmo de vals vivo, en la misma forma qué el corrido mejicano es también una adaptación a América del pasodoble español.

Algunos compositores hondureños, muy pocos, han recurrido a las danzas y música folklórica como base para sus piezas, tal ha hecho don Manuel de Adalid y Guerrero, compositor y musicólogo que en sus escritos rindió siempre tributo a la herencia española en el folflore hondureño.

* * *

Lo hispánico en la música hondureña tiene una doble raíz; por una parte, la considerable aportación de sangre española, ya que Honduras era país minero y tal circunstancia atrajo una emigración considerable que se fusionó con el indígena e impuso la música popular española, sobre todo la de guitarra, y menos el oboe y la flauta, que ha sido la base de la música hondureña hasta nuestros días.

Por otra parte, los sacerdotes españoles emplearon la música religiosa, tanto en su labor misionera como cultural, siendo adoptada inmediatamente por el hondureño.

Los maestros españoles que llegan a Honduras eran, desde luego, mediocres. No podía esperarse otra cosa dado lo alejada que se encontraba Honduras de los principales centros de la América española. Pero eran personas concienzudas y lo que sabían lo enseñaban.

De esta riqueza vernácula y de la fusión trirracial nace, a lo largo del siglo XVIII, el folklore musical hondureño. En la misma época en que nace otra cultura musical tan interesante, variada y de gran in-

(1) Todos ellos son pueblos de la montaña próximos a la frontera de Honduras y El Salvador, donde existe un predominio racial indígena.

flujo en el futuro, como fué la de Minas Geraes en Brasil, en una identidad de circunstancias raciales, económicas y hasta climáticas.

* * *

Pero la influencia española no se limita sólo a la música popular, sino que a lo largo de los tres siglos del período hispánico esta influencia permea todas las expresiones musicales hondureñas, aunque preferentemente, como es lógico, en el campo religioso.

En la música religiosa el español aporta el canto llano o gregoriano para ofrecer después, en los templos, composiciones de carácter teatral, que tienen también su reflejo de la canción popular, principalmente los villancicos y cantos navideños, canciones del Rosario y demás composiciones de temática religiosa que sucesivamente fueron agrandando y matizando el sentimiento artístico nacional.

Por ello, en la época española el centro musical de Honduras coincide con el centro religioso: Trujillo, primero; luego, Comayagua al pasar a dicha ciudad, en 1561, la sede Episcopal.

A raíz del traslado de la sede a Comayagua, tan sólo una generación después de la conquista, el primer Obispo, Fray Jerónimo de Corella, trajo varios maestros españoles versados en música; fué uno el maestro Pedro de los Ríos, que ejecutaba el órgano en la Catedral de Comayagua, que poseía dos fuelles separados del instrumento, el fuellero se colocaba entre ambos, que llenaba alternativamente con el subir y bajar de las palancas adheridas a los mismos. Otro de los maestros traídos por Fray Jerónimo de Corella fué Aranda, cantor de coro y maestro de canto en el Seminario o Colegio Tridentino, que enseñaba a los seminaristas los cantos gregorianos y demás canciones litúrgicas, así como villancicos y motetes.

En 1678 llegó a Comayagua un nuevo Obispo, Fray Alonso Vargas y Abarca, que fundó el Colegio Seminario, y cincuenta años más tarde, por Real Cédula de 1738, expedida por gestiones del Obispo Fray Antonio de Guadalupe, se creó la cátedra de Filosofía en dicho Seminario, y el mismo Obispo, entusiasta de la buena música, introdujo la clase de canto gregoriano y demás cantos litúrgicos y religiosos, confiando la dirección al maestro de capilla de la Catedral, quien formó un orfeón con los catorce discípulos más aventajados de la clase (2). Como Fray Antonio de Guadalupe conocía bien Italia, entonces en plena revolución musical que acababa de crear la ópera y donde imperaba la música

(2) Esta tradición se ha conservado en Honduras, y en la actualidad (1958) el Seminario de Tegucigalpa posee un coro de primera calidad artística.

polifónica basada estrictamente en las leyes del contrapunto y combinación de melodías consistente en cánones, fugas, etc., que tanto se presta a usos litúrgicos, trató y consiguió que la música gregoriana y litúrgica del seminario fuera lo mejor posible para su época.

Posteriormente sirvieron en el coro de cantores de la capilla de la catedral y en la clase de música y canto del seminario aventajados maestros cantores, como don Francisco Bulnes y don Eusebio de Castro.

Pero en la época española no sólo floreció la música religiosa española en Honduras y nació en su forma actual la música folklórica popular, sino que también hubo música profana; los galanes daban serenatas con músicas de guitarra al pie de los balcones de sus amadas, y la aristocracia criolla bailaba en los salones el "minué de la reina", "el minué de la condesa", "el bolero", "el rigodón" y "los lanceros", así como danzas y sones con acompañamiento de castañuelas.

* * *

El primer siglo de independencia marca a lo largo y a lo ancho de Hispanoamérica un eclipse de todas las manifestaciones culturales que contrastan con el brillante renacimiento que se produce a partir de 1920.

En una época de guerras civiles y Gobiernos inestables, de aislamiento económico y cultural, de adaptación al nuevo sistema, en que se rompe con el pasado sin que, durante varias décadas se acierte a encontrar fórmulas nuevas que lo sustituyan. Páramo cultural que ha contribuído a crear esa visión popular de Hispanoamérica, que todavía persiste anacrónicamente en muchos sectores.

La música hondureña no escapa a esta ley histórica general, tanto más cuanto que la música es un arte imposible de aprender sin maestros, de los que Honduras carecía, circunstancia que impide aprovechar las grandes posibilidades de la música vernácula. Hay, sí, en el siglo XIX grandes individualidades aisladas que se agostan en un ambiente lleno de limitaciones, y hay también música marcial y patriótica.

El representante típico de esta época es el Padre José Trinidad Reyes, que, como señaló agudamente Menéndez y Pelayo, es uno de esos genios polifacéticos que produjo Hispanoamérica en el siglo XIX y que se vió obligado a derrochar sus dotes en empresas de poca monta, dadas las limitaciones del medio en que vivió.

Fué el Padre Reyes el fundador de la Universidad de Tegucigalpa, poeta nacional de Honduras, diputado en numerosas ocasiones, perso-

nalidad de prestigio sin límites y creador y padre indiscutible de la cultura hondureña.

Nacido en las postrimerías de la época española (1797-1855), su personalidad se impone en los años difíciles de las primeras décadas de la Honduras independiente.

Enseñado por su padre, don Felipe Santiago Reyes, maestro de música, fué también compositor destacado, sobre todo en el campo de la música religiosa; es autor de villancicos infantiles, como "el villancico de los animales", misas como "el Tancredo", "la Sabatina" y "la de Requiem", con su invitatorio y responso, y la música del "parce mihi", sin por eso abandonar la música popular, como se observa en las Pastorelas, lo mejor de su obra poética. Fué también un buen ejecutante de flauta, profesor de solfeo y composición, maestro de coro e incluso autor de numerosas composiciones picarescas.

En 1847, a iniciativa suya, se creó la Universidad de Honduras, de la que fué el primer rector, y, con clara conciencia de la crisis musical que atravesaba el país, propuso una subvención para la "Escuela de Música" y traer del extranjero un maestro de música titulado o, a falta de éste, un empírico con menos sueldo.

Siendo, como fué, una individualidad aislada en su época, hubo de dejar una pléyade de discípulos e imitadores, siendo los principales los hermanos Ugarte, Simeón, primer secretario de la Universidad de Honduras, siendo rector el Padre Reyes, y el primero que ejecutó un piano en su país, y Felipe, cultivador de la música popular; el fallecimiento de este último en Tegucigalga, en 1919, coincide con el final de este época cultural.

El siglo XIX es también en Hispanoamérica el siglo de la música marcial y de las bandas militares que acompañan a los ejércitos a las guerras civiles. Es también el siglo en que se componen los himnos nacionales.

Los ejércitos hondureños de la guerra civil centroamericana y de la guerra nacional de 1856 contaron con grupos de clarines y tambores de donde surgieron las primeras bandas marciales, que tocaban en los kioskos y plazas públicas, costumbre hoy desaparecida, y el primer himno nacional de Honduras ("La Granadera") se escuchaba en los actos y festividades oficiales.

En 1876, a raíz de la reforma liberal, el presidente Marco Aurelio Soto organizó la "Banda de los Supremos Poderes", a la que dotó de instrumentos modernos adquiridos en Europa e hizo traer un director de orquesta extranjero, el maestro Linier, de nacionalidad francesa, ya que no existían directores nacionales.

El señor Linier fué sustituído poco después por el alemán Gustavo Stamm, que fué el primero que dió organización técnica a la "Banda de los Supremos Póderes" y que puso los comientos de la enseñanza musical instrumental en Honduras.

En los últimos años del siglo XIX se crearon también bandas militares en los puertos y cabeceras departamentales más importantes.

El número uno de los directores de la "Banda de los Supremos Poderes" fué, sin duda, el maestro Carlos Haertling (1869-1920), compositor alemán de la música del himno nacional hondureño "Tu Bandera", composición majestuosa y de gran solemnidad, instrumentada para piano y orquesta, que el 15 de noviembre de 1915, bajo la presidencia del doctor Alberto Membreño, fué declarado oficialmente himno nacional de Honduras. El maestro Haertling fué además el autor de la marcha fúnebre "Paz eterna" en honor del Presidente Manuel Bonilla, bajo cuyo mandato se construyó el Teatro Nacional de Honduras.

Los primeros directores de la "Banda de los Supremos Poderes" fueron, hasta 1915, extranjeros en su mayoría, que por hablar medianamente el español no pudieron ser buenos maestros, pero crearon interés por la música instrumental, y en estas bandas se forjaron los primeros músicos hondureños, algunos de los cuales perfeccionan su técnica en el extranjero y pasan a convertirse en los creadores de la auténtica música nacional.

La tradición de las bandas marciales se ha conservado en Honduras, y los grandes compositores y virtuosos hondureños han sido, en un momento u otro, directores de la "Banda de los Supremos Poderes", tal es el caso de Díaz Zelaya, Adalid y Gamero, y actualmente el violinista Humberto Cano.

* * *

Hacia el año 1920, coincidiendo con el renacimiento cultural que se inicia en toda Iberoamérica, se producen las primeras realizaciones artísticas genuinamente hondureñas.

En el campo de la música se busca una expresión nacional, se fundan las primeras academias de música: unas privadas, como la Santa Cecilia; otras más o menos oficiales, como la "Escuela de Músicos Mayores", organizada por el maestro Adalid, y, por último, hace aún pocos años, la " Escuela Nacional de Música".

* * *

La música operática es un género que en Honduras no ha encontrado cultivadores; tampoco han visitado el país compañías extranjeras, salvo en una ocasión, en 1930, en que actuó una compañía de óperas italiana.

El único compositor operático hondureño es el jesuíta Luis Antonio Gamero (1841-1921), pero aunque nació en Honduras vivió casi toda su vida en Colombia, donde fué profesor de música en el Seminario de Medellín y donde compuso la totalidad de sus obras musicales, preferentemente sacra, entre ellas la ópera "El duende del Paular", con libreto de otro jesuíta, el Padre León Tornero.

* * *

La única sinfónica hondureña nace en la segunda década del siglo XX, obra de compositores que se iniciaron en las bandas marciales. El maestro indiscutible de la nueva generación es don Manuel de Adalid y Gamero (1872-1947), a quien se puede considerar como el primero que compone música genuinamente hondureña. El maestro Adalid empezó su aprendizaje en Tegucigalpa, continuando en el Conservatorio de Guatemala y más tarde en el de la Universidad de Chicago.

Hombre polifacético, fué ingeniero, médico, profesor, escritor, periodista y político.

En 1915, bajo la presidencia de Bertrand, reorganizó la "Banda de los Supremos Poderes", y, dependiente de la misma, creó la "Escuela de Músicos Mayores", primera escuela de este carácter organizada en Honduras desde la Independencia. Se daban en la misma clases de teoría musical, armonía, composición, organización y arte de dirigir. De ella salieron más de 40 alumnos, entre ellos, casi todos, los músicos hondureños de primera clase, como Francisco Díaz Zelaya, Ignacio Villanueva Galeano, Juan A. Rivera, etc.

El maestro Adalid buscó en los temas folklóricos nacionales la inspiración para su música, como en el poema sinfónico "Suite tropical", ejecutado con éxito por orquestas norteamericanas; el intermezzo "Una noche en Honduras" y sus "Remembranzas hondureñas", para piano. También compuso música ligera y de baile, como el pasodoble "La novia del torero".

Fué también un musicólogo y erudito autor de libros, como "El arte de dirigir", para la organización y dirección de bandas marciales, e incluso inventor de un instrumento múltiple, construído en el extranjero de conformidad con sus planos, el "orquestrófono", que combina las armonías de distintos instrumentos de cuerdas.

Entre los músicos más destacados de la nueva generación está Ignacio Villanueva Galeano (1875-1954), que inició sus estudios en su pueblo natal de la Esperanza; fué director de distintas bandas marciales y compositor destacado, conservándose sus mejores composiciones en los Archivos de la Unión Panamericana, a la que dedicó una marcha. Compuso piezas de música sinfónica, como su overtura "La Isla del Tigre", su sinfonía "Las Américas", sin contar la musicalización de himnos y canciones escolares y de numerosas piezas religiosas.

También ha musicalizado himnos y canciones de carácter escolar y religioso el maestro Rafael Coello Ramos, que organizó la "Orquesta Verdi" y fué compositor brillante de valses y mazurcas, siendo su mayor prestigio y consagración la "Elegía a Nufio".

Autor también de valses fué el malogrado maestro Marcial Maradiga, autor de composiciones melancólicas y espirituales y ejecutante con singular maestría del violín, la flauta y el oboe.

De los compositores actuales, el más destacado es, sin lugar a dudas, el maestro Francisco Díaz Zelaya, director de la "Banda de los Supremos Poderes", bajo las presidencias de Mejía Colindres y Carías.

Fué discípulo de Haertling y de Adalid y Gamero y de fuga con el maestro español Lefrank, que residía en Honduras.

Su fecundidad es grande y ha puesto más de doscientas obras que abarcan toda la gama musical de lo popular y lo sinfónico, como conciertos, romanzas y sinfonías, de las cuales las más destacadas son el "Himno a Morazán" y "Misa solemne en do mayor".

Es musicólogo destacado y dirigió la revista *Música*, única de su clase que se haya publicado en Honduras; es profesor y ha organizado la "Orquesta Wagner", con más de sesenta músicos, la mejor que ha tenido Honduras, y la "Orquesta Sinfónica Nacional", luego desaparecida, que adoleció de la mala calidad de los instrumentos de arco.

* * *

Entre los virtuosos hondureños existe uno de genio y calidad internacionales, el violinista Humberto Cano, actualmente director de la "Banda de los Supremos Poderes" y ex director de la "Escuela Nacional de Música".

Adolescente aún, marchó a Italia, donde estudió en el Conservatorio Verdi, de Milán, bajo la dirección del maestro Anzoletti; en 1928 fué violín en la Orquesta Sinfónica de dicho Conservatorio, ejecutando bajo la dirección de Toscanini.

En 1936 actuó en París en la "Salle Corteau", y de ahí pasó a Alemania, actuando en Hamburgo, donde la crítica lo comparó con Sarasate.

En Alemania entró en contacto con el maestro Eberhardt y concibió el proyecto de regresar a Honduras para organizar entre los dos un Conservatorio de Música de que aún carecía su Patria.

Sin embargo, el estallido de la guerra mundial le sorprendió en Alemania, no pudiendo regresar a su país y siendo, por último, internado en un campo de concentración.

En 1946, tras veinte años de ausencia, regresó a su Patria, donde era completamente desconocido; poco a poco, y no sin dificultades, pudo lograr el reconocimiento de su genio; fué el primer director de la Escuela Nacional de Música, agregado cultural en Washington y actualmente director de la "Banda de los Supremos Poderes".

Tiene un dominio excepcional de la mano derecha y es un auténtico virtuoso, fiel intérprete, que prefiere ejecutar las melodías de los compositores nacionales.

También ha sido compositor destacado, como en su "Concierto en la menor", para violín y piano, o "El vals caprichoso".

* * *

Por último, también ha producido Honduras mucho y bueno en el género menor de la música ligera y de baile, a la que, en un momento u otro, se han dedicado todos los compositores hondureños de primera clase, sin contar una pléyade de autores de segunda fila.

Muchos de estos ritmos, sobre todo en la década del 20 al 30, fueron grabados y tienen todavía gran popularidad.